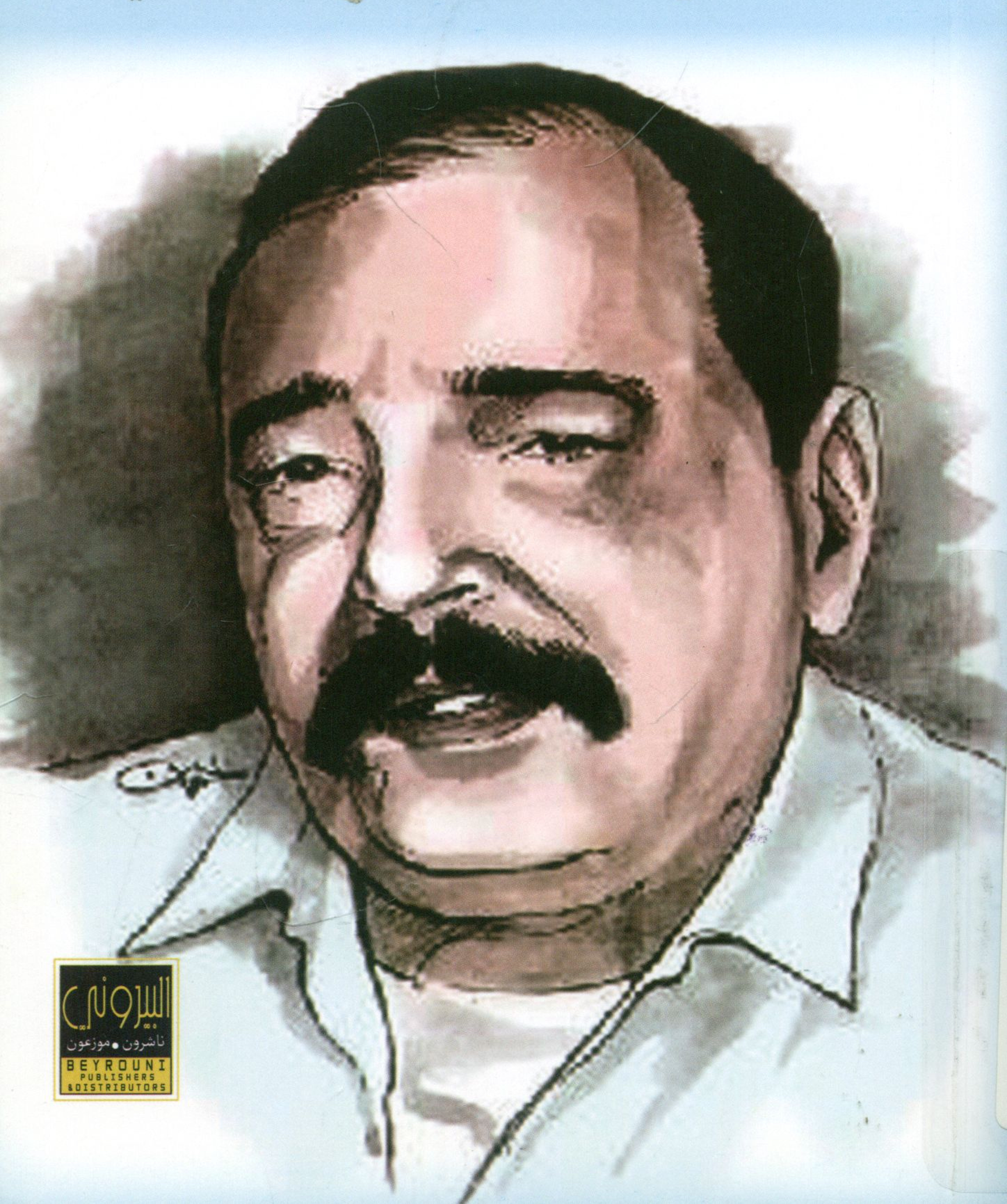
عبدالله رضوان

أسئلة الرواية الأردنية

دراسة في أدب مؤنس الرزاز الروائي



أسئلة الرواية الأردنية

دراسة في أدب مؤنس الرزاز الروائي

أسئلة الرواية الأردنية

دراسة في أدب مؤنس الرزاز الروائي

عبدالله رضوان

- الطبعة الأولى ١٩٩١م
- الطبعة الثانية ٢٠٠٢م
- الطبعة الثالثة ٢٠١٤م طبعة منقحة ومزيدة

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠١٤/١٢/٥٧١٨)

أسئلة الرواية الأردنية، دراسة في أدب مؤنس الرزاز الروائي - عبدالله رضوان.
دار البيروني للنشر والتوزيع

الطبعة العربية الأولى - ٢٠١٥

ISBN ٩٧٨-٩٩٥٧-٥٦٨-٧٢-٦ (ردمك)



شركة دار البيروني للنشر والتوزيع
الأردن - عمان - وسط البلد - شارع السلط - بناية رقم (٢٣)
ص.ب: ١٨٢٢١٢ عمان ١١١١٨ - تليفاكس: ٠٠٩٦٢٦٤٦١٠١٠٠٤
Email:beyrouni.publisher@gmail.com

تقديم

من يقرأ مؤنس الرزاز يدرك أن النقلة في رواياته كانت نوعية وفريدة في مجال المبنى والتشخيص والتقنية، بحيث توحي إلى أن هذا الروائي القدير قد لا يسمح للقارئ -أو للدارس الناقد- بالتنبؤ بطبيعة الخطوة التالية. وعلى الرغم من أن هذا التطور قد يعيق رؤية مؤنس الروائي على محمل أعرض ومساحة أوسع، فإن ما حقّقه الدارس في دراسة رواياته عمل مهم يستحق التقدير. وخير ما يميزه أن نقده يتنامى أيضاً، يتغير بتغير طبيعة كل رواية ولا يجيء مصبوباً في قوالب، بل هو يدخل إلى كل رواية من المدخل الملائم لها، فإذا كان التشخيص هو أهم مدخل إلى رواية "أحياء في البحر الميت" فإن هذا المدخل لا يلائم الروايتين التاليتين وإن كان عنصراً مهماً فيهما. وبهذا التنويع استطاع الدارس ان يكشف عن المميّزات الصحيحة التي تتمتع بها كل واحدة من تلك الروايات، وأن يأخذ بيد القارئ إلى سبر غور المبنى والتشخيص واللغة وأهمية الحوار... الخ في كل منها. إن قدرة الكاتب على التحليل،

وهو يعايش شخوص الرواية وأحداثها قدرة فذة، وأعتقد أنه يقدم إسهاماً كبير القيمة في إلقاء الأضواء على ثلاث من أهم الروايات الأردنية[1]، ويمنح الروائي مكانة متميّزة يستحقها عن جدارة، وقد مكّنه اطلاعه على الرواية العربية (وبعض الأجنبية) بعامة، وعلى الروايات الأردنية بخاصة، من أن يكون واثقاً من نفسه في التحليل والتفسير والمقارنة والحكم.

د. إحسان عباس

١٩٩١

(١) الإشارة هنا إلى الروايات الآتية:

-أحياء في البحر الميت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت -١٩٨٢.

-اعترافات كاتم صوت - عمّان - ١٩٨٦.

-متاهة الأعراب في ناطحات السراب - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٨٦.

مدخل

في الرواية الأردنية . . .

ملامح واتجاهات عامة

التجربة الروائية في الأردن ملتصقة تماماً بالتجربة الروائية في أقطار العالم العربي، بل إن قاعدتها الرئيسية المتمثلة في روايتي "أنت منذ اليوم"[١] و "الكابوس"[٢] اعتمدت على واقع عربي مهزوم إثر هزيمة حزيران سنة ١٩٦٧.

نحن هنا لا نقصد القفز التاريخي على المحاولات الروائية السابقة على هاتين الروايتين باعتبار أن "أنت منذ اليوم، والكابوس" ليستا قفزة في الهواء، وإنما تشيران إلى مسألة رئيسة، ألا وهي خصوصية الفعل الذاتي -التجاوز- للفنان، ودوره الفردي، مما يفنّد مزاعم العكس الفوتوغرافي للواقع باعتباره بنية تحتية (اقتصاد-سياسة-اجتماع) وانعكاس ذلك على الأدب، باعتباره بنية فوقية، لصالح القدرة الذاتية للفنان، طبعاً مع عدم إلغاء الفهم العلمي للعلاقة بين الذاتي والموضوعي.

تلا "أنت منذ اليوم، والكابوس" هدوء عجيب في المسار الروائي الأردني، صحيح أن القصة والشعر قد استمرا في

(١) تيسير سبول-أنت منذ اليوم-دار النهار-بيروت-١٩٦٨م.
(٢) أمين شنار -الكابوس- دار النهار- بيروت-١٩٦٧م.

تطوّرهما لتأكيد عطاء قصصي وشعري مميز، بل وسيطرا على الواقع الثقافي في الأردن حتى أواسط السبعينيات من القرن العشرين، ليبرز لنا الفعل الروائي في الأردن عبر عملين متميزين هما:

- العودة من الشمال[1].
- والمتميز[2].

ولكن، ولظروف الواقع الأردني، وتخلّف الحس النقدي، بقيت الروايتان في دائرة المغلق، المختفي.. في وجه هجوم شرس على رواية "العودة من الشمال"، والتغاضي، بل وإهمال "المتميز" على المستوى الثقافي المعلن، فيما احتفظت هاتان الروايتان بموقعهما الفاعل كمؤشر على تواصل العطاء الروائي، وامتزاج المحلي بالعربي فيه.

"العودة من الشمال" كانت جريئة فيما طرحته، بسيطة وضاجة بالحركة، مشيرة إلى مجتمع تغلي فيه دماء التحول (من مجتمع بدوي/ عشائري، إلى بداية تشكل دولة/ مجتمع بات يخضع لقانون مدني، وتطور في الحِرف من الرعي إلى الزراعة إلى التجارة والوظيفة، مع إبراز أهمية كل من الموظف والجندي والتاجر، واتخاذ هؤلاء وضعية اجتماعية متميزة أو في طريقهم إلى ذلك).

---

(١) فؤاد القسوس -العودة من الشمال- دائرة الثقافة والشباب-عمان- ١٩٧٧م.
(٢) محمد عيد- المتميز-مطبعة الشرق ومكتباتها-عمان-١٩٧٨م.

كما أن رواية "العودة من الشمال" هذه، جاءت قادرة على أن تمس حالة بكراً، ألا وهي خصوصية العلاقة وحميميتها بين الشعبين الأردني والفلسطيني، مؤكدة على جذرية وتواصل هذه العلاقة من خلال البطل "مرزوق".

على أننا يجب أن نلاحظ أن تيسير سبول قد سبق وأورد إشارة تفيد بوجود هذه العلاقة في الدور الذي قام به (الأخ)، في القتال في الحرب الأولى- سنة١٩٤٨، ولكنها إشارة سريعة مبتسرة جاءت لتؤكد فعل الهزيمة، وليس العلاقة الإنسانية.

أما البناء الروائي في رواية العودة فقد جاء كلاسيكياً بسيطاً، يقوم على محوري السرد والحوار، بلغة سهلة، ولكنها قادرة على حمل هموم الواقع الاجتماعي الذي تحركت فيه.

أما الشخصيات فقد جاءت منطلقة إلى مركز تطورها، ونضوجها الإنساني، والفني، ولعل شخصيتي سلطان، وامتداده إبراهيم، إنما تشيران إلى هذه الفترة، إلى الجيل الجديد الرافض والقادر على التحدي من خلال بداية تشكل الوعي الناتج عن التعلم أساساً.

أما رواية "المتميز" فقد جاءت صرخة في الرواية العربية تنادي إلى أن امتلاك الوطن ضرورة قصوى للوجود، ولا شيء له قيمة سواه.

أما البنية الروائية فقد جاءت معقدة، تميل إلى التلاحم مع البنية الروائية العربية المتقدمة، إذ استخدم الروائي فيها التقنيات الروائية كافة: السرد/ الحوار/ القطع/ التداعي/ الرسائل/ التذكر بلغة ذات دلالة متعددة، قصيرة متوترة حيناً، سردية إخبارية حيناً آخر، وهي من الروايات التي وإن اتخذت شخصية مركزية محوراً لها وهي شخصية -سامي- إلا أنها تتحرك ضمن أكثر من خط وذلك وفق الآتي.

- المخيم: حيث الحرب، والتذكّر، والحزب، والجبن، وسيادة روح الهزيمة، أو لنقل سيطرة هاجس الفاجع السلبي.
- ألمانيا: الجنس والعلاقات الإنسانية، الثقافة، الدراسة، الانسحاب وعدم القدرة على التواصل.
- العودة إلى المخيم: العمل، الزواج، وعدم القدرة على الاستمرار، لتأكيد الفجيعة مرة أخرى بموت "نوال" الرمز، بالتالي إصدار حكم قطعي بتلاشي إمكانية الفعل الثوري.

فالمتميز إذاً هي رواية جريئة وحادة، ولكنها غير قادرة على فهم ظرفها التاريخي/ الاجتماعي، فسيطر عليها هاجس يؤكد عبثية الاستمرار، وعدم القدرة على البداية من جديد.

إن "المتميز" عبارة عن دبوس يخز القلب مباشرة، مع تعمد

في الابتعاد عن المباشرة في الطرح، وتضمين وإخفاء السياسي ليتم فهمه تخميناً وتقديراً بين السطور.

• • •

بعد ذلك ينفتح المسار الروائي باتجاه القصة الطويلة، وهي تعميق للخط الذي سبق أن طرحه عيسى الناعوري في قصصه الطويلة التي تقف على قمتها "جراح جديدة"، وقد بدا عطية عبد الله عطية يقدم عطاءً كمياً مضاعفاً، وبدأت تظهر روايات تحمل نكهة المحلي في النص، سواء عبر اللجوء إلى التاريخ كما في رواية "المجد المنحوت"[(١)] أو عبر الاعتماد على واقع قائم ضمن اللحظة التاريخية القائمة في الواقع كما في "اللوحة"[(٢)].

يعتمد الحدث في "المجد المنحوت" على إعادة تمثل حالة تاريخية ماضية، حينما يقوم بطلان عربيان أجادا فعل النحت ببناء مدينة عربية -البتراء-، ولكن الكاتب في عمله يبقينا في زاوية ورؤية التاريخ، إذ نبقى مع الحدث كما حدث في الماضي دون أي امتداد إلى الحاضر المعيشي، ويتم تقديمه ضمن سرد حدثي فقط، وهنا يتراجع الاستخدام التاريخي لصالح الحكاية/الحدوثة/، وهذا ما يتعارض مع خاصية الاستخدام الفني للعنصر التاريخي من حيث توظيفه معاصراً، ذلك أن

(١) عبد الحميد الأنشاصي -المجد المنحوت- وزارة الثقافة والشباب- عمان -د. ت.

(٢) يوسف الغزو – اللوحة- رابطة الكتاب الأردنيين – عمان- ١٩٨٢م.

قيمة الاستخدام التاريخي في النص الأدبي لا تجيء ضمن طبيعة التوظيف كما حدث في الماضي وإنما تجيء من خلال قيمة هذا الاستخدام في فهم وبناء الحاضر، فالماضي مهم بمقدار ما يخدم الحاضر أساساً وهذا ما لا نجده في "المجد المنحوت" التي بقيت في الماضي فقط.

• • •

في رواية "اللوحة" يعتمد الحدث في جزئه الرئيس على مشروع قناة الغور الشرقية، وهو المشروع الزراعي الريادي في الأردن، ويطرح ذلك من خلال رؤية رومانسية لا تأخذ من المشروع إلا شكله وأثره المعنوي بعيداً عن الممارسة الفعلية، بعيداً عن ظروف العمل وقسوته، ومن ثم تميل الرواية إلى حل كلاسيكي يقوم على الصدفة المحضة.

ندخل الثمانينيات من القرن العشرين، وتكثر القصص التي تدعي روائيتها.. ومرة أخرى نعيش حالة الانتظار، انتظار رواية تشكل امتداداً نوعياً للرواية في الأردن، وفجأة وسط الدمار والموت، ووقوف الثائر الفلسطيني واللبناني في وجه القمع الاستعماري... ومع الخروج من بيروت جاءت رواية "أحياء في البحر الميت"[١] لتبرز مرة أخرى تواصل النص الروائي في الأردن مع النص الروائي العربي.

---

(١) مؤنس الرزاز - أحياء في البحر الميت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٨٢م.

في "أحياء في البحر الميت"، نلتقي برواية معقدة في بنيتها، نلتقي ببناء يستفيد من الحبكة الكلاسية، تواصل الحدث وتصوير الواقع- وتستفيد كذلك من الرواية الحديثة في استخدام تقنيات التقطيع، واستخدام الحلم، والهذيان، في محاولة لإمساك الواقع وتصويره.

في "أحياء" نلتقي بالريادة، وبالقدرة على هضم وفهم أحدث الإنجازت الروائية بنية، ولغة، وتلخيصاً، ووعياً لأهم المواقف الفكرية والحياتية، ثم إخضاع هذا كله للتجربة الذاتية، وطرحها بأسلوبها الملائم.

أي أن رواية "أحياء" تجيء لتنقذ مسار الرواية الأردنية من دخول قصص طويلة إليها باسم روايات، وليستمر العطاء الروائي في تواصله ونموه الإيجابي نحو الأفضل.

إذن فالتجربة الروائية في الأردن في إطار تواصلها تبدو متقطعة في تجارب فردية غير مكررة، أهم روادها: -

- تيسير سبول في "أنت منذ اليوم".
- أمين شنار في "الكابوس".
- فؤاد القسوس في "العودة من الشمال".
- محمد عيد في "المتميز".

- مؤنس الرزاز في"أحياء في البحر الميت".

وإلى جانب هذه الروايات الخمس تقف روايات وقصص طويلة، قليلة العدد بدورها، ولكنها تأخذ أهميتها في تغطيتها لجانب أو جوانب تاريخية، أو فيما تشير إليه من إمكانية على العطاء لاحقاً، وأهمها:

أ- في الجانب التاريخي:

- أوراق عاقر[١].

- الرحيل[٢].

- رحلتي[٣].

ب- في الجانب الواعد:

- طريق إلى البحر[٤].

- الطريق إلى بلحارث[٥].

- بيت الأسرار[٦].

(١) سالم النحاس - أوراق عاقر - دار الاتحاد للطباعة والنشر -بيروت -١٩٦٨م.
(٢) مفيد نحلة - الرحيل، عمان، ١٩٧٥م.
(٣) سميحة علي، رحلتي، مؤسسة الهيثم للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١م.
(٤) فاروق وادي- طريق إلى البحر- دار أبن رشد- بيروت- ١٩٨٠م.
(٥) جمال ناجي- طريق إلى بلحارث- رابطة الكتاب الأردنيين- عمان- ١٩٨٢م.
(٦) هاشم غرايبة- بيت الأسرار- دار الأفق الجديد- عمان- ١٩٨٢م.

- ماري روز تعبر مدينة الشمس[1].

على أن التجارب الخمس الأولى وإن بدت متقطعة عبر تجارب فردية، فإنها متصلة في قدرتها على دمج الذاتي بالموضوعي، المحلي بالعربي بالعالمي، في نص روائي له خصوصيته.

ونتساءل هنا: لدينا خمس روايات متميزة.. هذا صحيح، ولكن هل لدينا خمسة روائيين متميزين؟

المستقبل فقط هو الذي يملك حق الإجابة.

• • •

---

(١) قاسم توفيق - ماري روز تعبر مدينة الشمس - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٤م.

(•) ما لبث مؤنس الرزاز أن دعم تجربته الروائية بعدد من الأعمال منها "اعترافات كاتم صوت" و"متاهة الأعراب في ناطحات السحاب" ليكسر بذلك مقولة العطاء الروائي الفردي في الواقع الروائي الأردني، وليتوج مؤنس بذلك علماً بارزاً في الرواية الأردنية، بل وليصبح قادراً على فرض نفسه روائياً عربياً قادراً على حمل هموم واقعه الأردني والعربي، ومن هنا جاء هذا الكتاب متابعة لعطاء هذا الروائي المتميز.

الفصل الأول

قضايا وظواهر

القسم الأول

الخطاب الأيدولوجي - السياسي

في نصوص من الرواية الأردنية

على الرغم من قصر عمر التجربة الروائية في الأردن، وعلى الرغم من قلة عدد الروايات المتميزة، فإننا نلاحظ أن التجارب الرئيسية في الرواية الأردنية مكتظة بموقفها السياسي بشكل يدعو إلى التساؤل:-

- أهي روايات أراد أصحابها أساساً أن يقولوا موقفاً سياسياً/ أيدلوجياً، فاستغلوا مقدرتهم الفنية لإيصال هذا الطرح السياسي؟
- أم أن الروائيين الأردنيين المتميزين قد التحموا بالموقف السياسي/ الأيدلوجي، فما استطاعوا عنه فكاكاً، فتغلغل في عملهم؟
- الفن عموماً موقف أيدولوجي، هذا صحيح، ولكن أن يسيطر على معظم الروايات هاجس الفكر القومي، فهل هذا موقف صحيح بدوره؟

لنحاول متابعة السياسي/ الأيدولوجي في النص الروائي الأردني عبر مختارات روائية هي:

- أوراق عاقر.

- أنت منذ اليوم.

- رحلتي.

- العودة من الشمال.

- أحياء في البحر الميت.

ولنرى أين يقف روائيونا سياسياً/ أيدولوجياً، وبخاصة وأن شخصياتهم الروائية تحمل جزءاً وافراً من تجربتهم الروائية من جهة، كما وأنها باتصالها بضمير المتكلم حيناً، أو اختيارها بطلاً مثقفاً حيناً آخر، فإنها تؤكد بذلك موقفاً سياسياً/ أيدولوجياً لصاحب النص ذاته.

يحتل الفكر القومي المركز الرئيسي في الروايات الخمس المختارة، مع بروز زاويتين في الرؤية:

الأولى: والتي تقدم طرحاً إيجابياً، من خلال قناعة البطل بصلاحية بل وضرورة هذا الفكر، بالتالي المطالبة بتأكيد وتعميق الفكرة القومية وذلك في روايتي "أوراق عاقر"، و"العودة من الشمال".

الثانية: وتقدم الإدانة لهذا الفكر / أو للسلوك السياسي المرتبط به، إما بصورة مباشرة، عن طريق تحميل هذا الفكر الكثير

من نتائج الواقع السياسي العربي، كما في رواية "أنت منذ اليوم"، أو تدين العمل السياسي برّمته باعتباره -كما تطرحه الرواية- عملاً طفولياً لا يحقق أي نتيجة، كما في "رحلتي"، أو تلقي نظرة تحاول أن تكون موضوعية، ولكن حركة الحدث الروائي ونهايات الأبطال الممثلين للفكر اليساري، تشير إلى إدانة من بعيد تصل حد التعميم لمجمل أنماط الأيدولوجيات القائمة في الواقع، كما في رواية "أحياء في البحر الميت".

ولنحاول متابعة هذه الخطوط في الروايات الخمس:

• **أوراق عاقر**

الأسماء الواردة في الرواية ذات دلالة، ذلك أن الروائي لم يخترها عبثاً، وهي:

- أبو يعرب: البطل الروائي والذي يلعب دور الزوج.
- أمية: الزوجة، والعلاقة بين الزوجين لم تعط شكلها الإنساني. الذي تحدده الرواية في عملية الإنجاب، والخطأ ليس في أمية التي تطرحها الرواية رمزاً للأرض العربية، بالتالي تجيء تعبيراً عن موقف أيدولوجي لفكرة القومية.

إن عدم القدرة على التواصل بين الزوجين كما تطرحها الرواية هي مسؤولية الزوج/ الموقف الذكوري في فهم العلاقة،

مع الإشارة في الرواية إلى التماهي بين المرأة/ الأرض، وذلك تأكيداً للأسطورة القديمة التي توحد بينهما في العطاء.

الظرف الموضوعي هو المسؤول عن عدم الإنجاب، وإنضاج الظرف مسؤولية الزوج كما تطرحه الرواية، ولكن الرواية تشير إلى حالة جدب عامة، هزيمة الواقع العربي ذاته، مع التبشير بأمل قادم، هذا الأمل يتمثل في حلم البطل بـ"يعرب" الطفل القادم لا بد، والقادر على أن يوجد، وأن يفعل.

في "أوراق عاقر" نجد تمجيداً للفكر القومي، وإشارة إلى ضرورة تأكيده باعتباره طريقاً للخلاص من خراب الواقع.

• **العودة من الشمال:**

لا تعلن هذه الرواية المظهر السياسي/ الأيدولوجي مباشرة، ولكنها من خلال العلاقة التي بدأت تتشكل بين الطفل إبراهيم، وبين عالمه الذاتي/ القرية، والموضوعي/ بلده ثم دمشق باعتبارها المركز الرئيس للملكة العربية بزعامة فيصل، قد أكّدت طرحاً قومياً غير مباشر، وبخاصة فيما أخذه إبراهيم من معرفة جديدة حول وجود الجيش الفرنسي في سوريا، ومعركة ميسلون، وفي النشيد العربي التقليدي المعروف:

بـــلاد الـعـــرب أوطـــانـــي

مـــن الـشـــام لـبـغـــدان

ومـــن نجـــد إلـــى يمـــن

إلـــى مصـــر فتطـوان

لتؤكد الرواية من خلال ذلك أطروحتها العامة، القائمة على تلاحم وتواصل الإنسان العربي في منطقة بلاد الشام على الأقل، وذلك بتأكيد:

- العلاقة بين شرق الأردن وفلسطين.
- العلاقة بين شرق الأردن وسوريا.

بالتالي التأكيد على الأيدلوجة القومية موقفاً ورؤية.

• رحلتي:

على الرغم من بساطة البنية الروائية في رواية "رحلتي" لسميحة خريس، وعلى الرغم من المبالغة واللامعقولية في الطرح أحياناً، وكذلك رغم الكم الهائل في الأخطاء اللغوية والمطبعية، فإن لهذه الرواية خصوصيتها ليس باعتبارها التجربة الروائية الأولى لكاتبة أردنية فقط، وإنما كذلك فيما تطرحه من موقف أيدولوجي يدين الفعل السياسي مهما أتخذ من شكل أو كيفية.

لقد استطاعت سميحة خريس في رواياتها المتعددة بعد ذلك أن تعطي عدداً من التجارب الروائية المهمة التي مكنتها

كروائية أن تكون اسماً فاعلاً ومهماً في الرواية الأردنية بخاصة والعربية بعامة بحيث باتت سميحة خريس من الرموز الروائية المعروفة محلياً وعربياً بل وتم ترجمة عددٍ من أعمالها الروائية إلى اللغات الأخرى وبخاصة الإنجليزية والإسبانية.

إننا نلتقي في "رحلتي" بالموقف المحافظ، الموقف الأيدولوجي القابل بالواقع القائم، والذي يشير إلى استحالة تغييره، صحيح أن الرواية في صفحاتها الأخيرة تشير إلى شخصية جديدة تحمل نبوءة التغيير والإصرار عليه، وهي شخصية "مها" خريجة الجامعة، التي تسجن لقناعاتها السياسية، ولكنها -أي الرواية- ومن خلال بطلها الرئيس خالد تشير إلى تدني الفعل السياسي ولا معقوليته بل وعبثه، وذلك أن:

- خالد: البطل الرئيس في الرواية يسجل في الحزب، دون تحديد لماهية هذا الحزب، وذلك مقابل (خمسين) ديناراً تدفع له نهاية كل شهر، مقابل تكليفه بمهمات بسيطة تتمثل في توصيل عدد من الرسائل لعدد من الأفراد.

- خيري: الطالب المسجل في الحزب كذلك، ولكنه وإزاء استنكاره عملية اختفاء صديقه باسل فإنه يعتقل ويسجن.

- باسل: يطرد من الدولة المجاورة، لأنه أعلن انسحابه من الحزب.

وتركز الرواية على تجربة خالد الذي سبق وأن أوصل رسالة من الحزب، ومع أن الرواية تبرز بشاعة السجن وقذارته، وانتفاء الشرط الإنساني فيه، ولكن هذا لا يجيء في الرواية بهدف التمرد عليه، بالتالي تأكيد فعل الثورة، وإنما يجيء كأنما يشير إلى ضرورة تفادي الفعل السياسي خوف السجن.

ولو كانت الرواية تقدم إدانة لاتجاه سياسي معين، تدين اتجاهاً معيناً مع تقديم تبرير لهذه الإدانة لبدت الأمور معقولة، ولكن المشكلة أن الكاتبة في روايتها تدين الحزب - أي حزب، وتقلل من قيمة الفعل السياسي - أي فعل، والنتيجة: هروب البطل إلى أمريكا، ومن هنا سلبية الطرح بالتالي ضرورة وعيه وإعادة النظر فيه، وهو ما تحقق جذرياً في روايات سميحة اللاحقة.

• **أنت منذ اليوم**:

وهي الرواية الأم، والتي تؤسس مملكة الرواية الأردنية، وهي ذات خصوصية في خطابها الأيدولوجي، فالإدانة التي تقدمها شاملة ليس فقط لحزب معين وإنما تقدم الرواية إدانة كاملة لنمط الحياة، ثم إنها لا تكتفي بإدانة حاضر أمة فقط،

ولكنها تدين تاريخ الأمة برمته، إنها رواية الخراب، والإدانة، والتمرد على كل شيء، فهي تقدم:

- إدانة لشكل العلاقة البطركية بين الأب والأسرة ممثلاً بوالد عربي، وبشكل تعامله وفهمه مع أسرته/ الزوجات والأبناء.

- إدانة للحزب السياسي ذو النهج القومي الذي ينتمي إليه عربي، ثم لا يلبث أن ينسحب منه.

- إدانة لشكل الانقلابات كطريق للوصول إلى السلطة ومن ثم ادعائها الثورة والتغيير.

- إدانة لمجمل الزعامات السياسية في الوطن العربي.

- إدانة للحكم القائم الذي يعتدي على حقوق الفرد، فيجرده من أبسط حرياته، ومن متطلباته الإنسانية.

- إدانة للجهاز الإعلامي برمته.

- إدانة لشكل العلاقة القائمة واقعياً بين الرجل والمرأة.

- إدانة للمصطلح السياسي السائد.

- إدانة للتاريخ العربي ذاته من لحظة الإمساك بـ"محمد بن القاسم" مخفوراً وسجنه في جلد بقرة، وحرقه حياً، وهنا تتعمق الإدانة لتصل الأرومة العربية ذاتها.

فالإدانة تمتد للفكر القومي، والعمل السياسي، والواقع الاجتماعي، ونظام الأسرة، إنها إدانة طريقة حياة، والغريب أنها -أي الإدانة التي تقدمها الرواية- وعلى قسوتها، فإنها تبدو إدانة مقبولة، إنها إدانة الرافض لا إدانة المستسلم - المنسحب، لأن مثل هذه الإدانة إذ تعرّي عالماً برمته، فإنها تدعونا بل وتدفعنا إلى الثورة عليه، فيصبح "عربي" بطل الرواية متجاوزاً حالته السلبية المأزومة ليصبح حالة احتجاج حادة ضد كل ما هو قائم.

وكأن تيسير سبول في روايته يطالب بالثورة على كل شيء، ثورة تكتسح حالة الموات/الهزيمة/الانكسار، وتعيد تأجج اللحظة الإنسانية.

• **أحياء في البحر الميت:**

إذا كان تيسير سبول في روايته "أنت منذ اليوم" قد أكد إدانته المباشرة لجملة الشرط غير الإنساني القائم في الواقع العربي الذي تحرك فيه بطله "عربي"، فإن مؤنس الرزاز يلجأ في روايته "أحياء في البحر الميت" إلى شكل جديد، فمن خلال متابعتنا لجزئيات الأحداث، ولمصير الأبطال الممثلين للاتجاهات الايدولوجية/ السياسية، فإننا نلمس ما يلي:

- الرائد: ممثل الفكر القومي السائد في الرواية ينتهي إلى مصح للأمراض العقلية.

- محجوب: الماركسي الثائر والفاعل حياتياً، ينتهي مقتولاً على يد جماعة "الرائد".

- مثقال: المفكر الماركسي، المثقف والمكتفي بقراءاته ووعيه من دون الانتقال إلى الفعل، تطرحه الرواية مريضاً بالقلب.

من هذه النهايات تبدو الإدانة قائمة لنمطين من الفكر/ الأيدولوجي وهما:

- الفكر القومي الممارس في زمن "أحياء" والممثل بالرائد.
- الفكر الماركسي الممارس في زمن "أحياء" والممثل بمثقال.

وإذا كانت الرواية تقدم إدانة واضحة ومباشرة أحياناً تجاه النمط الفكري الأول (القومي). فإن هذه الإدانة يمكن إمساكها بحيث تبدو واضحة إذا توسعنا في متابعة شخصية "مثقال" في الرواية، عندها يمكن التعرف على الإدانة واضحة تقدمها الرواية للنمط الفكري الثاني (الماركسي).

وهنا نلاحظ وجوب التمييز بين مثقال/ الفكر، وبين محجوب الفكر/ والممارسة معاً، محجوب يُصَفّى على يد الحركة "القومية" التي شعرت بخطورته، أما مثقال فهو في حالة نكوص عن ممارسة الحلم واقعياً، إنه يكتفي في حدود الوعي النظري، والقراءة المستمرة.

مثقال هو ذلك البدوي الذي يعيش تناقضه الحاد:

أحدث منجزات التكنولوجيا يراها ماثلة أمامه، وأصدق وأنضج الأفكار الإنسانية يقرؤها ويتشربها تدريجياً، ولكنه وفي مقابل ذلك نجده يعيش في واقع عشائري متخلف، يحكمه قانون الماضي، فكيف سينجح مثقال في التوفيق بين حاضر عشائري رجعي، وبين تطلع تقدمي؟؟

من هنا فإن انهياره على مستوى الفعل يبدو حتمياً، إنه (أي مثقال) حلم يعيش المستقبل هذا صحيح، ولكن الحاضر يطارده، فالمصنع مغلق، ووالده حانق عليه، والسلطة لا تسمح له بالعمل، وهو يفكر في الدراسة في جامعة "لومومبا" ولكن قلبه مريض.

وهنا نتساءل: هل مرض قلب مثقال هو إشارة إلى خراب الداخل وخراب مثقال نفسه؟ أم إنه دلالة على العجز؟ أو حكم مسبق بالإدانة على "مثقال" الحالة، تصدره الرواية مستقرئة الواقع الذي يسير إلى الدمار والموت كما تطرحه الرواية؟

على أننا ما نلبث أن نمسك في الرواية بموقف ثالث يتمثل في حالة الفعل الثوري التي يمثلها الثنائي: مريم والغزاوي، وهما -وكما تطرحهما الرواية- ممثلان ورمزان للثورة الفلسطينية.

ولكن، وحتى هذا الحلم الذي جاء تمثيله عبر شخصيتي/ مريم والغزاوي/ جاءت حركة الواقع اليومي (الوقائع) وأخّرت

مساره، لم تقض عليه، هذا صحيح ذلك أن فعل الثورة حتمي لا يموت، ولكنها أوقفت من امتداده ومن حركته.

هل يعني ذلك أن مريم والغزاوي بعيدان عن نمطي التفكير المتعارضين وهما القومي والماركسي؟؟

ولكن أليسا هما -أي مريم والغزاوي- امتداداً وتجذيراً لهذا الفكر في توليفة نظرية وعملية تبدو فريدة وغريبة من نوعها؟

نحن بذلك نُقَوِّلُ النص ما لم يقل، ولكن النص لا يبدو خارجاً عن إطار توجيه الإدانة لحالة سائدة وعلى الصعد كافة.

ترى، ألا تشير هذه الإدانة التي نلمسها ممتدة كذلك في رواية "المتميز" -فقدان الأمل بكل شيء- وحتى في "الكابوس" حيث التعلق الحلمي بالشيخ "نجم"، والذي لا يحقق شيئاً على إطار الفعل، ثم انهيار جبل "البخور" -بالتالي قدوم حالة الخراب-، أي الإدانة لمجمل الواقع القائم، أقول: ألا تشير هذه الإدانة إلى موقف واعٍ ومحدد من قبل الروائيين في الأردن لحالة واقع محلي وعربيٍ ساقط سياسياً أو في طريقه لأن يسقط.

بالتالي: هل تثير فينا هذه الإدانة حالة الفعل؟ أم تساعد على تأكيد حس استسلامي قابل وراض لهذا الذي يحدث؟

أظن أن قراءة الروايات قراءة تفصيلية مدققة وخبيرة قادرة على إعطائنا إجابة على مثل هذه التساؤلات[1].

(١) نشرت هذه الدراسة في مجلة "المجلة الثقافية"، الجامعة الأردنية، العدد "٧"، ١٩٨٥م.

القسم الثاني

مؤنس الرزاز
مشهدية بصرية بانورامية

تهدف هذه المقاربة إلى تقديم صورة بانورامية شبه متكاملة لإنتاج مبدعنا الكبير المرحوم مؤنس الرزاز، وأعترف سلفاً بصعوبة هذه الرؤية الشاملة لإنتاج أحد رموزنا الأدبية ذات الأهمية وطنياً وعربياً وذلك لتعدد أوجه عطاء المرحوم على قصر هذه التجربة زمنياً. فنحن حين نقارب إنتاج المرحوم مؤنس نتوقف أمام التالي:

- تجربة قصصية قصيرة كماً ونوعاً كما تجلّت في "البحر من ورائكم" "والنمرود" وقد جاءت في بداية التجربة الأدبية.

- ترجمات لكتب وأعمال إبداعية مهمة وبخاصة في فترة إقامة المرحوم في بيروت خلال سبعينيات القرن الماضي، ولعل أبرز هذه الترجمات إنما تمثلت في "قاموس المسرح" المرجع الأهم في مجال تطور وتاريخ التجربة المسرحية العالمية، ثم رواية "عاملة النحل"... وقد أكد مؤنس في ترجماته قدرته على التقاط ونقل، ومن ثم التعبير بلغة جميلة عن الأصل الذي ترجم عنه، وقد أفاده هذا كثيراً في

إعطائه إطلالة شمولية على المنجز الروائي العالمي في مجال الرواية، وهو ما عكس نفسه على إنتاج مؤنس الروائي وبالتالي قدرته العالية على توظيف أحدث التقنيات والأشكال الروائية مما جعل من روايات مؤنس روايات حداثية بحق، وموازية لأهم التجارب الروائية العالمية إذ شكلت اللغة الإنجليزية لغة ثانية موازية في الأهمية.

- مقالة يومية أنجز منها مؤنس المئات، وهي مقالات ذات نمط خاص تجمع بين الأدبي والسياسي، بروح سخرية سوداء، تلتقط جزءاً من مفردات الواقع اليومي وتوظفه بطريقة خاصة مغايرة للسائد وللمتعارف عليه في المقالات الصحفية اليومية، مما ساعد على إعطاء مقالات مؤنس نكهة خاصة مغايرة عن السائد بنية وخطابا معاً.

- تجربة روائية غنية ومتشابكة ومتعددة المشارب امتدت لتشمل إحدى عشرة رواية تراوحت في امتدادها ما بين رواية طويلة ذات بنية عميقة وبتوظيفات متعددة لأساليب وأشكال التوظيف الروائي كما تمثل في رواية "ناطحات السراب" التي تقع في حوالي أربعمائه صفحة، إلى روايات بسيطة، سردية، مباشرة لا تصل إلى خمس وسبعين صفحة كما تمثل في "ليلة عسل" و"فاصلة في آخر السطر". هذه التجربة عمقت دور مؤنس الروائي

أردنياً أولاً، بحيث أصبح رمزاً روائياً أردنياً بلا منافس، وعربياً ثانياً، بحيث أصبح أحد الروائيين العرب الحداثيين المعروفين. ولولا غياب المؤسسة الإعلامية الأردنية عن التجربة الإبداعية الأردنية لأمكن تعميم مؤنس رمزاً أدبياً لتكون تجربته الروائية إحدى التجارب العربية المهمة في الحقل الروائي، لكن "التخوم" لا تصنع نجوماً كما كان المرحوم يقول دائماً.

• تجربة مسرحية واحدة، حاول مؤنس فيها أن يجري مداخلة موفقة بين الشكل المسرحي، والحكاية- السرد الروائي في "قبعتان ورأس واحد" وهي تجربة- على أهميتها- لم يعد إليها مؤنس لاحقاً، فظلت تجربة مفردة تؤكد قدرة مؤنس الإبداعية على إنتاج أكثر من شكل إبداعي، لكنه آثر التوجه نحو الرواية والتخصص فيها.

ونظراً لصعوبة الإحاطة الشاملة لمجمل تجربة مؤنس بتفاصيلها الغنية والعميقة، فإن النظرة "البانورامية" التي تقدمها هذه المقاربة، ستقتصر إجرائياً على تقديم صورة عامة عن أهم الأعمال الروائية التي قدّمها مؤنس في تجربته الروائية، مع التركيز على الروايات الثلاث الأولى، باعتبارها المسؤولة عن إعطاء مجمل تجربة مؤنس الروائية ملامحها الرئيسة، كما أنها الروايات الأكثر بروزاً وأهمية في تجربته سواء على مستوى

البنية الروائية واستراتيجيات السرد، أو على مستوى الخطاب المعرفي المقدم، بحيث يصدق قول مبدعنا الكبير "غالب هلسا" أن كل مبدع يظلّ عبر تجربته يدور حول موضوع معين، مقولة معينة يعالجها كل مرة من زاوية معينة. هذه المقولة العامة التي أبرزتها روايات مؤنس الحداثية والمعقدة في الكثير منها يمكن إنجازها ضمن مقولة "فشل التجربة البرجوازية الصغيرة العربية في بناء مشروعها الوطني القومي التحرري" فإذا كان نجيب محفوظ في رواياته الرئيسية قد حاول أن يصوّر صعود هذه البرجوازية إلى سدة الحكم وبناء مشروعها النهضوي منذ بداية الخمسينيات ليكون رمز هذه المرحلة الروائي. فإن مؤنس يمثل الرمز الروائي لمقولة فشل وانهيار المشروع القومي العربي، ممثلاً بفشل البرجوازية الصغيرة في بناء مشروعها التحرري المستقل، كما تجلّى في تجربة "حزب البعث العربي" الذي عايش المرحوم مؤنس تجربة هذا المشروع بشكل حميمي وقريب جداً خلال فترة صعود وانهياره معاً.

وهنا نتساءل: ترى هل يمكن وضع مسار عام لتجربة مؤنس الروائية يمكّننا من التعامل معها كمشهدية بصرية عامة؟ والجواب نعم، إذ يمكن تقسيم تجربة مؤنس الروائية إلى ثلاث مراحل بعد تجاوز تجربته الأولى "مد اللسان الصغير في وجه العالم الكبير"، هذه المراحل أو المسارات الثلاث هي:

-المرحلة الأولى: وتمثلها رواياته الثلاث على الترتيب: أحياء في البحر الميت، كاتم صوت، متاهة الأعراب في ناطحات السراب.

في هذه المرحلة ركّز مؤنس على بناء تجربة روائية خاصة، استخدم فيها أحدث الأساليب الروائية من تداع، وقطع، ورسائل، ووصف، وحوار، وبلغة "مشعرنة" في الغالب، مع الحفاظ على تواصل خلاّق بين اللغة والشخصيات، وكأن مؤنس في هذه المرحلة كان حريصاً على بناء تجربة خاصة به، تميّزه وتضعه اسماً فاعلاً في التجربة الروائية العربية. وقد استطاع تحقيق ذلك فعلاً، فالروايات جاءت مفارقة للسائد أردنياً، وموازية بل ومتفوقة ومميزة في التجربة الروائية العربية، مع ملاحظة أن الخطاب الروائي المركزي فيها جاء عربي التوجّه، فالهمّ القومي هو الخطاب المركزي في الروايات الثلاث. حيث تم تشريح التجربة العربية- القومية والماركسية والإسلامية- معاً، وتمت عملية تعريتها حتى من ورقة التوت، وإذا كان الخطاب منصباً على المقولة القومية، وعلى الحالة العروبية العامة، فإنه لم ينس الخصوصية الوطنية، إذ ظل الأردن- الوطن حاضراً ضمن هذه الرؤية الشمولية للخطاب القومي العربي، لكنه حضور هامشي على تخوم المركز الروائي المتجه لتعرية واقع الخطاب القومي

العربي بمجمله، وإبراز خساراته وتراجعاته وفشله، وانعكاس ذلك على الإنسان العربي واقعاً وحلماً، مع الحفاظ على بنية فنية راقية ومتميزة، تجمع بين مختلف استراتيجيات السرد الروائي- حديثه وقديمه- معاً، إذ تمت الاستفادة من تقنيات السرد في "ألف ليلة وليلة" مثلاً، وكذلك التقنيات السردية التي استخدمها "فوكنر" عالمياً، و"تيسير سبول" عربياً، ليتأكد وجود روائي صاحب تجربة خاصة مهمة ومتميزة.

وتستوقفنا في هذه المرحلة أيضاً النماذج النسائية التي طرحها مؤنس في رواياته الثلاث الأولى، وبخاصة شخصيتي "كفى ومريم" في أحياء في البحر الميت، وشخصيتي "الأم والطفلة/ المراهقة سناء" في "مذكرات كاتم صوت" و"بلقيس" في رواية "ناطحات السراب". فقد برزت في روايات مؤنس الثلاث أهمية وخصوصية ودور المرأة الفاعل في العمل الروائي، فالمرأة في روايات مؤنس ليست حالة متلقية ستاتيكية، وإنما هي حالة فاعلة ذات دور وخصوصية، الشخصيات النسوية شخصيات فاعلة مبادرة، وليست مجرد شخصيات ثانوية لإكمال المشهد، هذا الموقف النقدي تجاه المرأة ظل قائماً بعد ذلك في مجمل أعمال مؤنس الروائية، وقد وصل تجليه الأهم عبر شخصية "زرقاء اليمامة" في الرواية التي تحمل نفس الاسم في المرحلة الثالثة والأخيرة من المراحل الروائية في تجربة مؤنس الروائية.

هذه المسألة- أقصد الموقف النقدي تجاه المرأة في روايات مؤنس، جاء مؤشراً بدوره على مسألة أكثر أهمية وهي موضوع المجتمع المدني في روايات مؤنس، بحيث جاءت تجربته الروائية في مجملها وعبر مراحلها الثلاث تعبيراً أدبياً سردياً للمجتمع المدني وتحولاته الاجتماعية والاقتصادية، أي أن مؤنس في رواياته كان ابن المدينة بحق، فأساس التحولات، ومواقع التغيير، وطبيعة الشخصيات، وحركة السرد، والمقولات المقدمة جاءت في مجملها ذات علاقة بالمجتمع المدني وهمومه، وحتى رواية "ناطحات السراب": وما قدمته من تناقض صارخ بين حداثة مدينية وتخلّف عشائري رجعي، ظلّت في حركتها منحازة إلى المجتمع المدني، مع إدانة شاملة لمجمل التحوّلات في هذا المجتمع وبخاصة سياسياً، واقتصادياً، ومالياً اجتماعياً. ويرتبط بهذه المسألة أيضاً تركيز مؤنس في رواياته على إبراز التناقض الصارخ في شخصية الإنسان العربي الحديث في توزعه وعياً وسلوكاً ما بين أحدث التقنيات والابتكارات التي تتيحها المدينة العربية الحديثة باتصالها المفتوح مع العالم الحديث، وبين عقلية بطركية متخلفة سائدة. وهو ما يمكن أن نسميه بدقة بـ: وهم الحداثة. وهكذا برز المجتمع المديني العربي في روايات مؤنس على حقيقته، عبر تناقضه المركزي بين إدّعاء الحداثة والتطور، وبين تخلّف العقلية البطركية السائدة.

• المرحلة الثانية: وقد بدأت حقاً في "الذاكرة المستباحه" واستمرت في "شظايا وفسيفساء" و"جمعه الفقاري" و"عبد الله الديناصور" هنا تم التحوّل مكانياً وزمانياً من العام القومي إلى الخاص الأردني، وبخاصة مجتمع عمان- السياسي / الاجتماعي معاً، بالطبع مع عدم تراجع أو اختفاء البعد القومي العربي، ولكن العلاقة هنا بدأت تستقر في موقفها الصحيح عبر دائرة الخاص أولاً ثم العام، بعكس الاتجاه في مقولات المرحلة الأولى حيث العام أولاً والذي يتضمن الخاص جزئياً. ويبدو أن للمكان الجغرافي دور رئيس في هذا التحول، حيث استقر مؤنس معيشياً حياة وعملاً ونشاطاً في عمان. في هذه المرحلة حدث تغيّر رئيس في شكل التجربة وبنيتها المعمارية مع بقاء المقولات العامة ذات تمرّكز حول الخطاب السياسي مؤكدة فشل التجربة القومية- البعثية- وتراجعها على مختلف الصعد، إذ لم يعد مؤنس قلقاً باللغة المشعرنة مثلاً، ولا بتعقد البناء السردي وتعدد استراتيجياته، ولا ببناء شخصيات فنية معقدة وكأنه قد اقتنع بنجاحه في بناء تجربته وشخصيته الروائية. وأصبح تشتت المشاهد الروائية، واعتماد تقنية الفصول المتجاورة، مع تشظية هذه المشاهد، وفانتازيتها أحياناً، هي الصفة الغالبة على مجمل البنية، كما إن اللغة أصبحت سردية بسيطة متسقة مع الشخصيات

ووعيها، بعيداً عن شعرية اللغة وتعدد دلالاتها، بينما ظلّ المجتمع المديني وتحولاّته، ونقد الخطاب السائد وإدانته، وبيان عطال التجربة القومية وفشلها من النقاط المشتركة في مجمل التجربة الروائية، كما ظل للمرأة حضورها الفاعل والمتميز وبخاصة شخصية "زهرة" في عبد الله الديناصور، زهرة النموذج النسوي المميز في مجمل تجربة مؤنس بل وفي التجربة الروائية العربية، إنها الشخصية التي لو أتيح لها الاستمرار لاستكمال دورها الفني في عبد الله الديناصور لجاءت شخصية نسوية أنموذجية في مجمل الرواية العربية، لكن تعارض دورها الفني مع دور عبد لله الديناصور، وقوّتها، بالتالي قدرتها على أن تكون هي البطلة الفنية الأنموذجية في الرواية، قد دفع الروائي إلى التخلص منها عن طريق موتها بحادث سير، مما حدّ من إمكانية امتداد وتجلّي هذه الشخصية. لكن هذا لا يقلل من خصوصية ودور المرأة في روايات مؤنس، الذي ظل تقدمياً فاعلاً في حضوره الفني.

كما إن مجتمع "عمان" قد احتل مركز الصدارة في الخطاب الروائي، سواء عبر التقاط التوجهات والحراك السياسي والاجتماعي فيه، أو عبر تصوير المكان العمّاني في زمن السرد، وكذلك الشخصيات السياسية الوقائعية في حركتها اليومية،

وفي خطابها السياسي. أي أن هذه المرحلة الروائية عند مؤنس كانت مرحلة "عمانية" مكاناً وزماناً ورؤية.

• المرحلة الثالثة: وهي المرحلة التي ابتدأت برواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" حيث الرواية الحداثية تقنياً، وذات مقولات ما بعد الحداثة، حيث التفكيكية هي المسيطرة بناءً وخطاباً معاً، وحيث الانفتاح على أحدث الأشكال الروائية العالمية الناطقة باللغة الإنجليزية بخاصة حيث لغة مؤنس الثانية، وحيث تسيطر العوالم الفانتازية، وامتزاج الواقعي الممكن بغير الواقعي الغرائبي، ولكن ثوابت ثلاثة ظلت قائمة:

-التركيز على المجتمع المديني وتحوّلاته.

-إدانة التجربة القومية الوطنية وإبراز فشلها وتراجعها.

-الموقف التقدمي من المرأة والانحياز لها باعتبار الشخصيات النسوية شخصيات قادرة على النماء والتطور.

وفي هذه المرحلة أصبحت الشخصيات الفنية شخصيات مرمزّة أو ذات دلالات وأبعاد رمزية، ولعل أفضل تمثيل لهذه الشخصيات إنما يتمثل في شخصية "زرقاء اليمامة" التي جاء شخصيتها ذات دلالة رمزية قادرة على التشوّف وقراءة المستقبل، مع تضخيم لجانب الرؤيا في الشخصية، الرؤيا بمعنى استباق الزمن والقدرة على التنبؤ، وذلك بديلاً عن

الرؤية البصرية في الشخصية التاريخية، مع قدرة المبدع على بناء شخصية من لحم ودم، بمعنى هي شخصيات واقعية من جهة، ورمزية ذات قدرة استشرافية قادرة على قراءة المستقبل واستبصاره من جهة أخرى.

أما الشكل الروائي فقد أصبح أكثر تشظياً، وأكثر انسجاماً مع مقولات ما بعد الحداثة، وأكثر تناغماً واتساقاً مع التجارب الأوروبية الحديثة في كتابة الرواية. إذ سادت الغرائبية باعتبارها واقعاً بديلاً، مع تداخل الممكن الوقائعي والفانتازي الغرائبي معاً.

هكذا تبدو التجربة الروائية عند مؤنس قد أخذت مساراتها، فلم يعد من السهل إضافة أي تطور جديد، وكأن التجربة قد اكتملت وحققت شروطها، بالتالي فأية إضافة جديدة لم تكن لتعطي تميزاً وخصوصية "ليلة عسل" مثلاً، وكأن الشوط قد اكتمل ولم يعد ممكناً الاستمرار، لا في هذا الواقع العربي غير الممكن أن يحتمل، ولا في هذا الممكن الفني الذي بلغ وحقق أهدافه كاملة وكأنه يقول:- مرحبا بك أيها الموت لقد آن آوانك... أما أنتم أيها الأصدقاء بل وربما الأعداء، فسأترك لكم اعترافاتي الجوانية، ولكن لهذا حديث آخر.

القسم الثالث

الشخصيات المثقفة
في روايات مؤنس الرزاز

مقدمة:

يمثل الخطاب السياسي في روايات مؤنس بعداً مركزياً يُعمّم على مجمل التجربة، مع بروز خصيصة تجلت في خطاب مؤنس الروائي، وهي التركيز الشديد على التجربة السياسية العربية، كما تجلت في فكر القوميين العرب، عبر ممارسة ما نسميه "بالبرجوازية الصغيرة الوطنية" التي وصلت إلى سدة الحكم، عن طريق الانقلابات بالطبع، وذلك من منظور الإدانة لمجمل هذه التجربة لارتباطها بالقمع والمصادرة، وفي هذا السياق يمكن أن نعمّم فنقول: إذا كانت تجربة نجيب محفوظ الروائية قد ارتبطت وبخاصة في أعماله الواقعية، الثلاثية نموذجاً، بصعود البرجوزاية الصغيرة الوطنية إلى سدة الحكم، ومن ثم بروز النضال الوطني ضد الاستعمار وصولاً إلى الاستقلال والحرية والبناء الاقتصادي المستقل. فإن أعمال مؤنس الرزاز الروائية ترتبط بتراجع وهزيمة وانهيار هذا الخطاب السياسي متمثلاً بسيطرة القمع، قمع هذه البرجوازية الوطنية لشعوبها، وهزيمة مشاريعها سياسياً واقتصادياً، وفشل أطروحتها الفكرية واقعياً

وتراجعها السياسي، الاقتصادي، والنهضوي ومن ثم الخراب الشامل الراهن.

وإذا كان هذا التراجع قد وضح في تجارب روائية أخرى، وبخاصة لدى "هاني الراهب" انظر "الوباء" نموذجاً، فإن هذه القضية تكاد تحتل العمود الفقري في خطاب "مؤنس" الروائي، بحيث يمكن القول إن رواياته ما هي إلا إعادة عزف فنّي / روائي على مقولة خراب وتراجع البرجوازية الصغيرة الوطنية العربية في مشروعها القومي النهضوي.

شخصيات مؤنس الرزاز الروائية "المثقفة"

١- "أحياء في البحر الميت":-

نلتقي في هذه الرواية بثلاث شخصيات تجمع البعدين السياسي والثقافي في مكوناتها الفنية وهي شخصيات:

- الرائد: ممثل الفكر القومي السائد في الرواية والذي ينتهي في مصح للأمراض العقلية.
- محجوب: الماركسي الثائر والفاعل حياتياً، والذي ينتهي مقتولاً على يد جماعة "الرائد".
- مثقال: المفكر الماركسي، المثقف المكتفي بقراءته ووعيه دون أن ينتقل إلى الفعل، وقد طرحته الرواية مريضاً بالقلب.

ومن هذه النهايات تبدو الإدانة قائمة لنمطين من الفكر/ الإيدولوجيا وهما

-الفكر القومي ممثلاً بالرائد.

-الفكر الماركسي ممثلاً بمثقال.

أما "مثقال" فهو في حالة نكوص عن ممارسة الحلم واقعياً، إنه يكتفي في حدود الوعي النظري، والقراءة المستمرة.

"مثقال" هو ذلك البدوي الذي يعيش تناقضه الحاد، أحدث منجزات التكنولوجيا يراها ماثلة أمامه، وأصدق وأنضج الأفكار الإنسانية يقرؤها ويتشربها تدريجياً، ولكنه وفي مقابل ذلك نجده يعيش في واقع عشائري متخلّف، يحكمه قانون الماضي، فكيف سينجح "مثقال" في التوفيق بين حاضر عشائري رجعي، وبين تطلع تقدمي؟؟

ومن هنا فإن انهياره على مستوى الفعل يبدو حتمياً، إنه (أي مثقال) حلم يعيش المستقبل هذا صحيح، ولكن الحاضر يطارده، فالمصنع مغلق، ووالده حانق عليه، والسلطة لا تسمح له بالعمل، وهو يفكر في الدراسة في جامعة "لومومبا"، ولكن قلبه مريض.

ومن هنا نتساءل: هل مرض قلب "مثقال" هو إشارة إلى خراب الداخل، وخراب مثقال نفسه؟ أم إنه دلالة على

العجز؟ أم هو حكم مسبق بالإدانة على "مثقال" الحالة، تُصدره الرواية مستقرئة الواقع الذي يسير إلى الدمار والموت كما تطرحه الرواية؟

• **عناد الشاهد أنموذجاً:**

لعل من الملفت للنظر أن الشخصية الرئيسة في الرواية وهي شخصية "عناد الشاهد" لا نجد لها امتداداً في الماضي، بمعنى أن الرواية، وإن أعطتنا تسلسلاً في نمو شخصياتها المساندة للشخصية الرئيسة، عبر ماضي هذه الشخصيات، مروراً باللحظة التي تحياها، فإنها -أي الرواية- لا تعطينا تطوراً ملموساً لعناد الشاهد، ذلك أن الماضي لدى هذه الشخصية لا يكاد يكون موجوداً، والإشارة الوحيدة الواردة تتعلق بوضع عناد الطبقي "ولا تنس أنك تنتمي أصلاً إلى البرجوازية" وهي إشارة مُبتسرة عن مجمل حركة الشخصية.

عناد هو الضياع الدائم، لا ماض يضرب جذوره فيه، ولا مستقبل يمسك بدايته، لماذا؟ لأنه نغم خارج على حركة الواقع الروائي واليومي... لندع الرواية تحدد شخصيتها...

"إنه الرجل العاجز في الفراش، بل هو رفيق "الغزّاوي" في القتال، و"مثقال" في الدهشة.. إنه العاطل عن العمل، إنه الذي تخونه "كفى" مع النقيب الذي يستجوبه، إنه الذي يدّعي عضوية كاذبة في الحركة، إنه المفصول من الحركة،

إنه الذي يركض وراء الناس ليلاً كالمجنون منفوش الشعر، ملهوجا، ويصرخ: لم أقتل "فرج الله"... إنه السكير مدمن المخدرات... إنه المناضل السابق.. إنه عاشق بيروت". الرواية ص ٢٢/٢١.

على المستوى الظاهراتي يبدو النص وكأنه يقدم لنا شخصية زاخرة بتناقضاتها- العجز، الدهشة، العطالة، الكذب، الجنون، البراءة- لكن دراسة معمقة للنص المختار تظهر أن "عناد" هذا ليس شخصاً، وإن اتخذ تسمية الشخص، إنه الشعب بعمومه، عاجز حيناً، ومقاتل حيناً آخر، لماذا؟ لأنه متحرك بحركة أفراده.

- فعناد عاجز مع "كفى"، لماذا؟ لأن "كفى" الواقع منتهكة ومُصادَرة من قبل "الرقيب".
- وعناد يقاتل مع "الغزاوي"، لأن الغزاوي نفسه حركة فعل ثائر ضد الراهن المحاصر.
- وعناد يدعي عضوية كاذبة في الحركة، وهذا عائد للامعقولية وعدم وجود الحركة أصلاً، أو لانتهاء الحالة الثورية فيها، وهذا ما توصله إلينا الرواية من خلال متابعة أقوى شخصيات الحركة وهو "الرائد" الذي ينتهي "في مصح الأمراض العقلية" ص ١٣٦.

- وعناد بريء من دم فرج الله -محجوب فرج الله- الشخص المغاير في فكره للحركة، إنه الماركسي المطارد، الذي يختبئ عند "عناد"، فيسلمه "عناد" في لحظة غير متوازنة إلى الحركة التي تقوم بإعدامه، "عناد" هنا يبدو ممثلاً للجماهير التي قد تُضّلل، وقد تُساق إلى مواقف لا تقصدها ولا تعيها.

- و"عناد" عاشق لبيروت- بيروت النضال والفعل- الماضي حالياً، ولكنها الحاضر الثوري في الرواية"- والجماهير تعشق بيروت حيث الحلم، والثورة، وتوقع الممكن.

لنتابع النص الروائي نفسه بهدف إمساك شخصية "عناد" بشكل معمّق:-

"أهرب من الحدود إلى الحدود ولا أتخطى... لكن لا حدود، لا تحت ولا فوق، لا يمين ولا شمال، إذ لا مكان... ومنذ متى؟ فلا جواب، إذ لا زمان، إذن من أين يأتي هذا الهمس، حفيف أصوات تتآمر علي، تتواطأ ضدي وإلاّ... لماذا الهمس؟ لكنني بسيط، والبسيط لا يقبل القسمة (الكسر البسيط) ومع ذلك أتشظى". الرواية ص ٣٩.

بهذه اللغة القادرة على أن تُدخل اللازمان في الزمان، واللامكان في المكان، يتوضح بعد جديد ومؤكد لدلالة "عناد الشاهد" الرمز، إنه هذه الحركة العامة في الوطن العربي الكبير

المسكون بالموات، فالمكان واحد ولا مكان، والزمان واحد ولا زمان، لأن الواقع ميت، والميّت لا يشعر بالزمان ولا بالمكان، هنا يبرز الفاجع، وإصرار الروائي على أن الموت هو السائد، فالحركة التي يظنها قائمة ممثلة بالهمس، هي حركة بلا معنى، لأنها حركة الضد، إنها الحركة المتآمرة ضده، ضد عناد الرمز أي ضدّ الشعب... وضد بساطته.

ونتابع النص مرة أخرى ليفصح عن دواخله:

- "ثم إنني ابن آدم، معرض لغارة حتى ولو كانت في الربع الخالي، أرعى الإبل، وأبول على عقبي طوال النهار... هذا الذي لم يكن ثم كان، هو أدغال الأسئلة وقفار الجواب "الرواية/ ص ٤٠.
- "فإذا بجمجمة محجوب صحن سجائر، وانتحر "تيسير"، تحطمت قناتي وقال تيسير "أنت منذ اليوم" ولم يكمل، قال أجود بالمبتدأ وما عندي خبر "الرواية/ ص ٤٦.
- ومبتدأ "تيسير" هو عربي الضائع والمصادر، فأين يكمن الخبر والمقصود هنا هو الراوي "تيسير السبول" الذي مات منتحراً؟

"سألت تيسير "ماذا تكتب هذه الأيام، قال: وصيتي ولم يضحك، وسمى مدينته "هجير"، والححت فسألته: ألا

تفكر في أن حرب تشرين حققت انتصاراً في حزيران، قال: أفكر في ثمن البندورة.. والمساء كئيب، والجهات مسدودة... ففتح ثغرة في رأسه... وراح". الرواية/ ص٥٢.

وهل الخبر انتحار آخر؟ سيجيء ذلك ربما، ولكنه ليس انتحاراً عناد الشاهد، بلى إن محاولة عناد الانتحار في الرواية تبدو ليست صادقة، فهو لم يعمد إليها إلا في وجود "الغزّاوي" الذي ينقذه، ويدينه في الوقت نفسه. إن هذا الانتحار الخارجي لعناد، ليس سوى تعبير عن واقع الأمة.

٢- اعترافات كاتم صوت

ونتوقف هنا أمام عدد من الشخصيات المثقفة في هذه الرواية وذلك وفق الآتي:

أ- الصغيرة سناء: تأخذ شخصية سناء حجماً يصل إلى نصف صفحات رواية كاتم صوت، يطرحها لنا الروائي فتاة في سن المراهقة، ثم نبحث في النص عن خصوصيتها كفتاة مراهقة فلا نجد لذلك سبيلاً، لكننا نتوقف كذلك أمام اللغة التي تستخدمها الفتاة فلا نجد توافقاً بين اللغة التي تستخدمها الفتاة وبين واقعها السني والبيئي. وهذا ينقلنا من ثم إلى مقولة مصداقية الشخصية ومدى تحققها في شخصية سناء، وعند بحثنا عن هذه المصداقية فإننا لا نجدها!!، فكيف نقتنع بشخصية مراهقة بل وفي بداية

المراهقة، لا تجد ألفتها وراحتها إلا مع النفّري، وابن عربي، والغزالي وأقراص الفاليوم!!

ب- مريم القيمري: كما يستوقفنا وجود تحوّل في النص لا يبدو مبرراً فنياً في شخصية زوجة الدكتور مراد، وهي "مريم القيمري" التي كانت مع الحياة، مناضلة، تقف إلى جوار زوجها، تعي خطورة مواقفه وتستوعب هذه الخطورة، ثم فجأة تتحول إلى النقيض، فتصبح ضد الحياة- ضد النضال بعد أن كانت معه، بل جزءاً منه.

- قال: أنت تكررين ما قلت، القرن "الحادي والعشرون" سيكون مختلفاً.
- قلت: لن نشهده، سنموت في هذا القمقم، لن تشهده.
- قال وهو يضغط على يدي: بل سنراه، ستنتصر الشعوب ويعم السلام، سنتخلص من الخرافة" -الرواية ص ٢٠-٢١.

وتقول الزوجة عنه في موقع آخر.

"رحت أتأمله وهو يجلس على طرف السرير، يده في الحذاء، ويده الأخرى تمسحه، كان وجهه يتخذ هيئة الجد، وجذعه منحنياً، تفحصت تلك الأخاديد والغضون التي

نقشتها يد الزمن العاصف على وجهه، لكني لاحظت أيضاً أن ذلك الومض الذكي المشع من عينيه ما يزال نافذاً براقاً، كأنه عكس تفاؤلاً يأبى إلا أن يشب ويرتفع" (الرواية ص ٤٣).

هكذا تساعدنا الزوجة في نقلها لواقع زوجها ولخصوصياته وبساطته على إيصالنا شخصية من لحم ودم، شخصية واقعية قادرة على التعامل مع وقعها بثقة وثبات، ذلك أن ظروف القمع والمصادرة، -على قسوتها- لم تمنع الدكتور مراد من:

- ممارسة دوره الإنساني في أي موقع، حتى ولو كان ذلك باتجاه أدوات قمعه ذاتها: "ترامت إلى مسامعنا طرقات على الباب، إنه الجندي العجوز، قال: معي مغص يا حكيم... داوني" (الرواية ص ٣٣).

- البحث عن مبرر إنساني يبرر فيه سلوك أدوات قمعه: "تأملت وجه الملازم الشاب، عنّ لي أن أسأله متى انضم للعصبة، لكنني غالبت نفسي وقهرت هواي، لا شك في أنه انضم إليها بعد الاستيلاء على السلطة، لم ير السجن إلا كسجّان" (الرواية ص ٢٤).

- التطلع إلى الحياة وروعتها، وعدم فقدان الأمل فيها، لذا نراه:

أ- الختيار- وهذا لقبه- يراقب المجنونة في الحديقة "إنها تنمو

بسرعة كأنما تتوطأ معنا، يربط الختيار عروقها بقضبان الواجهة الزجاجية لتشكل ساتراً، يا لحبه للحياة"- الرواية ص ٩٠.

ب- يتوقف عن التدخين حرصاً على حياة فاعلة: "حكى لأحمد أنه توقف عن التدخين تماماً، وأنه يلعب الرياضة لأنه مصمم على أن يعيش ليرى القرن الحادي والعشرين" (الرواية ص ٧٩).

ج-الدكتور مراد- الختيار-:

وهذا ينقلنا للتحدث تفصيلياً عن شخصية الدكتور مراد حيث فعل الكتابة.. فعل الحياة:

ففي ظروف القمع التي يعيشها الختيار محاصراً ومقموعاً، يتوجه إلى الكتابة، باعتبارها ممارسة لفعل الحياة، يتحدى من خلالها جلادية، مع معرفته المسبقة بأنهم سيصادرون كل ما يكتب: "سوف يأتون، أعرف، حين أنتهي من الكتابة، سيسألون عن أوراقي، وسأسلمها لهم، أعرف، لكنني سأظل أكتب" (الرواية ص ١٠). هنا تصبح الكتابة هي الحياة في الخارج، هي استمرار النضال وبخاصة أنها كتابة ذات تماس مباشر مع الفعل السياسي ذاته؟.

"سألت بدهشة- أي الزوجة- ماذا ستكتب؟

قلت: كتاباً حول فكرنا، فكر العصبة، ضرورة انفتاحه على المادية الجدلية" (الرواية ص ١٢).

وهذا موقف فني مبرر، فالخيار أمام البطل هو إما أن ينتحر- وقامعوه يتركون أمامه مسدساً محشواً لفعل ذلك، وإما أن يعيش، والعيش أمام هذا النمط المثقف المفكر، وهذا القائد السياسي/ الأيدولوجي هو القيام بدوره التنظيري من خلال الكتابة، ولذا نجده وحتى بعد معرفته أو توقعه بمقتل ابنه أحمد: "حمل الأوراق والقلم، وسعى نحو غرفة مكتبة، جلس إلى المكتب وراح يكتب بخط عريض عنوان كتاب الجديد -الانحياز إلى الحياة- ثم مال على الدرج ففتحه، واستخرج المسدس، تناوله وسحب مخزنه، ثم مضى إلى الحمام، قذف بالرصاصات إلى المرحاض.. عاد إلى طاولته وأوراقه وقلمه، وفكّر في أنهم سيصادرون مخطوطته الجديدة أيضاً... فابتسم" (الرواية ص ٢٨).

إن الكتابة عند البطل تصبح فعل الحياة ذاته "الصمت والعزلة نفي لوجودي، الصمت يقول: أنت لست موجوداً، فأكتب، عندئذ تقول الحروف أنني كامل الحضور". (الرواية ص ٢٠٧).

ولذا فهو يتخذ قراره النهائي باستمرار الكتابة -رمز الحياة والتمرد والتحدي لجلاديه، فهو لن ينهي مخطوطته الجديدة

قبل "أن يقبل القرن الحادي والعشرون".

على أن شخصية الدكتور مراد على قوتها وصلابتها، فهي مثل كل الشخصيات الإنسانية، تعاني من نقاط ضعف، ذلك إن الأفراط في التعامل الإنساني مع الآخرين، والثقة فيهم جميعاً هي نقطة ضعف عانى منها الدكتور مراد الكثير. من ذلك مثلاً:

- لم يقل لأحمد -وأحمد هو ابنه- أن يوسف كاتم صوت، ثم هو وافق على عودة يوسف إلى الجماعة- العصبة- بناء على وساطة ابنه أحمد، علماً أن الختيار يعرف جيداً خيانة يوسف وضعفه -انظر الرواية ص ٨٠.
- لم يقف ضد إعدام صديقه، مع قناعته بأنه لا يوجد مبررات لاتهامه بالخيانة أو لإعدامه، لذا نجده يقول معترفاً "أذكر صديقي الذي أعدم وأنا في قمة الهرم، لم أسأل، أقول الآن: أكلت يوم أكل الثور الأبيض" الرواية ص ٢٠٨.
- لم يستمع إلى تحذيرات ابنه أحمد من سلوك الجنرال ومواقفه التي تسيء إلى العصبة وفكرها.
- عدم قدرته أو حتى فشله في تحديد أسباب اعتقاله، صحيح أن هذا الموقف ساعد على إعطاء بعد جديد للشخصية، وهو ما يسمى بالبعد المأساوي في الشخصية الروائية، حيث أن

الأحداث تتداعى وتسوق معها الشخصية إلى قدرها، وإلى مصيرها الأسود، وكأن يداً هي التي تسوقها دون أن يقدر البطل على التحكم فيها أو تغيير مسارها، وهذا ما نلمسه بشكل ضبابي عام في شخصية الدكتور مراد، على أن عدم توقعه أو تنبئه بما سيحدث داخل العصبة، في الوقت الذي تنبأ ابنه أحمد لهذه التغيرات، يبقى نقطة ضعف في وعي الشخصية وإدراكها لواقعها، وبخاصة وأنها شخصية قيادية ذات فعل، وذات دور في تحريك الواقع الذي أفضى إلى هذه النتيجة!

تقول الزوجة "لو كان النظام البائد هو الذي اعتقلك لفهمنا، لو كان أعداؤك هم الذين انتقموا منك لقلنا لا حول ولا... ولكن.. رفاقك؟ كيف؟ لماذا؟" الرواية ص ١١.

أما هو البطل فيتساءل محتاراً "ربما لأني عارضت إعدام اليساريين، وربما.. اعتقدوا أنني لن أتأقلم مع المرحلة القادمة" (الرواية ص ١٢).

هذه الحيرة في البحث عن مبرر ساعدت في إعطائنا نماذج لنقاط ضعف البطل، بحيث جاءنا بطلاً واقعياً من لحم ودم، له نقاط قوة وتميّز، وعليه نقاط ضعف، واع بواقعه، وغير مدرك لبعض المتغيرات فيه، قوي، صلب، وعنيد حتى الجنون، ولكنه رقيق ورحيم مثل همسة "ضم الختيار رعشة جسدها...

احتوى تلك القشعريرة التي تمس الجسد.. احتضن الختيار رعشتها..ظل يحضن رعشتها المتصلة... القشعريرة التي تحول جسدها إلى ورقة... " (الرواية ص ١٧١).

هذا الضعف البهي إذا جاز القول، عمل على تعميق شخصية الدكتور مراد، ووضعها في سياقها الإنساني الواقعي كشخصية إيجابية تقف مع الحياة، ومع تطورها، مع حركتها نحو الأفضل والأمثل.

٣-متاهة الأعراب في ناطحات السراب

تمتزج الشخصيات في هذه الرواية وتتداخل أدوارها بحيث يصعب الإحاطة بمجملها، ومع ذلك فيمكننا التوقف أمام أحد أهم شخصياتها المثقفة وهي شخصية بلقيس:

بلقيس: هي الشخصية النسائية الوحيدة المكتملة في النص، منذ طفولتها البريئة في علاقتها مع الطفل حسنين، (العلاقة قائمة على العطف والشفقة من طرفها، وعلى بداية التفتح نحو الجنس الآخر من قبل حسنين)، مع تطوّر الشخصية في انفتاحها على التجربة السياسية القومية، وزواجها من مناضل قومي لا يلبث أن يستشهد بعد أن أنجبت بلقيس ولداً، وقدرتها على فرض احترامها على أعضاء الحركة، علاقتها الجديدة مع "حسنين"، اتجاهها إلى الخمر،

وعدم قدرتها على التكيف مع الواقع الجديد- (سياسياً واجتماعياً)- خضوعها لسيطرة القيم الإستهلاكية (الفيديو والتلفزيون)- عدم قدرة الخمرة على حل مشكلة التكيّف ومن ثم لجوئها إلى الحل الديني، بعد تصورها بأنها حملت سفاحاً من حسنين، ومن ثم لجوئها إلى الانتحار حرقاً.

"وتسكب كأساً بيد مرتعشة، وينتفخ جفناها، تقول دون أن تلتفت، بفكر أروح أحج، وتمسك كأسها بيديها حتى لا ترتعش، وترفعها إلى شفتيها، وتأتي عليها بجرعة واحدة، قالت إنها تقضي النهار بلعب الورق، وتسمع الموسيقى الصاخبة". الرواية ص ٧٤.

ثم تحاول أن تحدد شخصيتها وقناعتها فتقول (أنا مؤمنة تقريباً، وأنا متمردة إلى حد ما، وأنا محافظة تقريباً، وأنا مجنونة بمعنى أو أخر، وأنا مدمنة خمرة مائة بالمائة). الرواية ص ١٨٠.

بل إن الراوي يحاول أن يرمزّ شخصية بلقيس فيعطيها دلالة الواقع العربي ذاته، أي بحيث تصبح بلقيس معادلاً موضوعياً لهذا الواقع المدان وغير المعقول على جميع الصعد (أنا التي هرولت نحو الهاوية قبل حزيران.. وطرت نحو الأفق بعد حزيران، فوق سحاب الوعي والمعرفة، ثم هدر النفط مثل

طوفان فغرقت في الأزياء، وفردوس "ديزي لاند" ثم عدت إلى سكينة الإيمان "الرواية ص ١٩٢.

صحيح أن دلالة الشخصية المباشرة -الواقعية- في النص تبقى هي الأقوى، بل إن محاولة الترميز لا تبدو مبررة أو متفقة مع شخصية تكاد تكون مكتملة بنائياً، وغنية بواقعها الفني، بمعنى أنها لا تحتاج إلى هذا البعد والذي لا يكاد يتفق مع خصوصية بنية شخصية "بلقيس" المتميزة والمكتفية.

٤-مذكرات ديناصور

ونتوقف هنا أمام شخصية "زهرة" باعتبارها شخصة مثقفة مستوفية لشروطها الفنية:

زهرة: الشخصية المثقفة:

يمكن للقارئ أن يعتبر شخصية "عبد الله الديناصور" الشخصية الرئيسية في هذه الرواية، ولكن المدقق لدور الشخصيات في الرواية، ولخصوصية تشكّلها، ولطبيعة المصير الذي تؤول إليه، ولحجم الدور الوظيفي والعلائقي للشخصية داخل النص، ولخصوصية هذا الدور فنياً وإنسانياً، فإن شخصية أخرى تتقدم لتحتل الصدارة في مجمل المبنى الحكائي للرواية وهي شخصية "زهرة".

ذلك أن شخصية "زهرة" هي الشخصية الأكثر استجابة لمتطلبات الموقف التراجيدي، وهي الأكثر تعرضاً لتحوّلات الوقائع اليومية النقيضة والمعادية لشخصيتها ممثلة بطموحاتها، وهي ذات الخصوصية في تشكّل الشخصية في مرحلة الطفولة، بما ينسجم مع خصوصية الشخصية التراجيدية، فهي ((حسن صبي)) الذي لم ينتبه إليها أحد في طفولتها، وهي المراقبة والصابرة لكل ما يحدث لها، دموعها تنهمر طوال الطريق خلال نزهة العائلة دون أن تخرج صوتاً بسبب إغلاق باب السيارة على إصبعها.

وهي المغامرة، أو المبادئة في بناء التواصل الإنساني مع من تحب، وهي المبادرة -كونها امرأة في مجتمع شرقي ذكوري- للانتماء إلى حزب ما تزال علاقاته الاجتماعية تتمتع بقدر كبير من التخلف والرجعية، والتعامل مع المرأة باعتبارها جسداً.

وهي المثقفة الكبيرة، والقارئة المتميزة للأدب الإنجليزي، وذات الموقف العقدي الذي يصل إلى ارتداء الحجاب بتأثير نجاح الثورة الإيرانية، ولكنه يصل كذلك إلى السباحة في نهر في مدينة الحزب، في مجتمع متخلف كذلك.

وهي المخلصة في علاقاتها الإنسانية، القابلة للدور التقليدي للزوجة الحبيبة مع وعيها المتفوق وإدراكها لحقوقها كاملة

ومُبّررة، ومعرفة أين يجب أن تقبل، وأين يجب أن ترفض سلوك الآخر تجاهها، وذلك ليس خوفاً من المواجهة، ولا رفضاً أو جبناً من التمرد، ولا تخلّفاً وعدم وعي، بل إخلاصاً لدور تراه مكتوباً أو شبه مكتوب، وإخلاصاً لحب وصداقة ورؤية للزوج الحبيب. والدور، هو دور المساند، الداعم، الذي يمنع الانهيار الكلي للزوج، وهو دور الحبيبة التي تعرف وجع الآخر الحبيب، تفهمه، وتساعده على تجاوز أو على الأقل على التعايش مع هذا الواقع الجديد، ولذا لا عجب أن لا نجد في مواقف زهرة أية حدّية إلا في موقع واحد في مجمل الرواية:-

((قالت زهرة بقسوة، أنت لا تستوعب المستجدات والمتغيرات على الساحتين المحلية والعربية والدولية لأنك دون كيشوتي وديناصوري وتنبل)) الرواية ص ١٢٦.

هذه الحدّة في الموقف تمثل حالة طارئة وغير مكررة في تعامل "زهرة" مع عبد الله، ذلك أنها تعرف دورها ورسالتها جيداً، ولا تتناقض مع هذا الدور:

((لن أهجرك، حتى لو هجرت نفسك، حتى لو هجرت جسدك، أو هاجر هو منك وعنك... لماذا لا تسألني عن "شهاب" الذي أومض ثم خبا قبل أن يبزغ من رحمي؟ لماذا تحاوره ولا تحاورني، لماذا تحبّني بكل هذا الحب القاسي أنا "زهرة" العصية على الاختزال، وأنت تختزلني... هل

تعلم أنك تتكئ عليّ بكل ثقلك؟ أنا لست ملاذك، كلانا في خندق واحد شبيه بالرحم المتكور، المنقبض على نفسه... أنت تراني مثل الجوهر، وأنا جوهر وتفاصيل، لماذا لا تحاول أن تقف على أسرار تفاصيلي... لماذا تعبر لحمي ودمي عبور الطارئ الرحال وتقيم في رائحتي فقط (الرواية الصفحات ١٤، ١٤٥).

ولكن تعامل "عبد الله الديناصور" معها لن يتغير، إنه يراها فكرة فقط، لا يرى سوى الجوهر، وحتى بعد أن علمت بموقفه من دخولها إلى الحزب حين قال لها: "أنصحك كأخ... لا تنضمي إلى الحزب، كلهم زعران)) الرواية ص ٦١.

فإن هذا لم يؤثر على زواجها منه، أو موقفها منه، ظلت "زهرة" كما يراها "الديناصور" مجرد حلم، لا تفاصيل إنسانية يومية له بل طاقة متجددة:

"من أين جاءت كل هذه البحار المترامية فتقمصت أنفاس زهرة... ولا بحر في عمّان؟ إنها لا تعينني على أحجية الغابة التي تفيض من رائحة جسدها، وحواسي ضيقة لا تتسع لكل هذه الغابات" الرواية صفحة ٢٧.

وهي كذلك وكما يراها الديناصور:

"تكتم سرّ تجدُّد قدرة جسدها على مباغتتي كل يوم...

كل ليلة أو فجر أو ضحى، يتناسخ جسدها، ويبعث فيّ ألواناً مختلفة "الرواية صفحة ٢٨.

ولذا فأن الديناصور يحولها إلى رمز، إلى حلم، إلى جوهر، بل ويدخل الحالة "الفانتازية" حين يتخيّل ابنهما "شهاب" متحدثاً عن زهرة قائلاً:

"زهرة كوكب المستقبل، لأنها رقيقة تنحني للعاصفة، لأن عودها صلب تنتصب بعد مرور العاصفة، وهي تناور... تتحدّى شمس الهاجرة، تمشي تحتها بخطوات لها رنين الثقة، تواجه هبوب الرياح بسكينة داخلية ومناعة روحية، وحصانة السلطة، تبكي بلا دموع، تنتحب من الأعماق وعلى وجهها ابتسامة مضيئة... إنها النهر الذي لا ينزل إليه المرء مرتين، فهو يتجدد بمياه طازجة "الرواية صفحة ١١٣.

وتظل "زهرة" مخلصة لدورها، ولكنها وخلال ممارسة هذا الدور تأخذ بعداً رمزياً، يكاد يقترب من الخصوصية الأردنية، أي أن "زهرة" تسمو لتصير رمزاً للوطن بتعقداته الأنثروبولوجية، وبتعدد ثقافته، إنها الوحدة في التنوّع.

"أمي عراقية الأصل، وأبي جاء مع الثورة العربية الكبرى من دمشق إلى عمان، وأنا ولدت في القدس، ثم انتقلنا إلى السلط، ثم حططنا الرحال في عمّان مرة أخرى" الرواية صفحة ١١٣.

سلطان النوم وزرقاء اليمامة

يلاحظ الدارس أن تغييراً نوعياً قد حدث على شخصيات مؤنس الروائية والرئيسية منها بخاصة، فقد أصبحت الشخصية/ الفكرة هي النمط المسيطر منذ بداية المرحلة الثالثة في إنتاجه والتي بدأت منذ رواية "الشظايا والفسيفساء" ثم تعمقت في سلطان النوم وزرقاء اليمامة" هنا تدخل الشخصيات المتشظية وغير التقليدية بؤرة الأحداث مع محاولة أسطرة الشخصية، وإدخال حالات فانتازية على بنيتها وتشكّلها الروائي، وعلى مفردات حياتها اليومية، ويمكن في هذا السياق أن نشير إلى شخصية زرقاء اليمامة كنموذج لذلك.

زرقاء اليمامة

إذا انتقلنا إلى حكاية "زرقاء اليمامة" فإننا ننتقل إلى جوهر نص رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" وبؤرته الرئيسية، زرقاء اليمامة ذات القدرات الخارقة، التي تمتلك القدرة علي قراءة الأفكار، وعلى رؤية كل ما يقف أمامها، هي استخلاص أو جوهر لمجمل تجربة أو خصوصية المرأة كما تطرحها الرواية: زرقاء هي البديل الموضوعي لحسناء الشاطرة، وجولييت، باعتبارها صاحبة الفعل، والقادرة نسبياً على الاختيار والمقاومة، مقاومة خراب الواقع وتراجعه، مقاومة عاصفة

العجاج، بل مقاومة المخرج الأمريكي وكادره السينمائي المتحكم بكل شيء.

زرقاء هي روح نسوية شابة تكاد تفارق مجمل الشخصيات النسوية الروائية التي سبق وأن جاء بها مؤنس في رواياته. إنها لم تعد زهرة التي طوتها عجلات السيارة في "مذكرات ديناصور" وهي ليست مجرد الصديقة الصماء في "كاتم الصوت"، وهي ليست "كفى" صديقة البطل غير القادر على التواصل في "أحياء في البحر الميت".

زرقاء اليمامة حالة أو نمط أو نموذج نسوي جديد يُفارق مجمل السائد في أعمال مؤنس الرزاز الروائية، إنها تجلّي لحالة الفعل، التحدي، القدرة على الكينونة الإنسانية في تعميق فاعل للحالة الإيجابية التي مثلتها "مريم الغزاوي" في "أحياء في البحر الميت" بفارق عمق كل من: بناء الشخصية، تنوعها، وقدرتها على التحدي، على الحلم، على التواصل، في شخصية زرقاء اليمامة الجديدة، وكأنها الروح الإنسانية المقاومة، والرافضة للاستلام ضمن شخصية حية من لحم ودم، لها نقاط القوة ونقاط الضعف- تتراجع قدرتها هنا، وتتقدم هناك في دورة إنسانية متكاملة شكلت خلالها الشخصية تمثلاً موضوعياً على موقف الروائي التقدمي تجاه المرأة ودورها في الحياة. ذلك أن مؤنس الرزاز عبر إعطاء نموذج المرأة- زرقاء، حالة

الفعل الإنساني في تحديه لواقعه عبر منظور روائي واقعي مقنع ومسؤول معاً وأن امتلأ بالفانتازيا، ولكن الخط العام للشخصية ظل مرتبطاً بالواقع، متواصلاً معه، مع احتفاظه بتكوين الشخصية الإنساني سلبياً وإيجابياً، تراجعاً وتحدياً، حباً وكرهاً، شخصية من لحم ودم استطاعت عبر علاقتها داخل النص- أن تنهض بمجمل النص الإبداعي من رتابة التشابه والتكرار، وأن تلخص وتستوعي خصوصية الشخصيتين النسويتين القائمتين داخل الرواية وهما "حسناء الشاطرة وجولييت"، فمن هي زرقاء اليمامة وما هي مواصفاتها؟

- "فزرقاء اليمامة التي تعيش في عالم الضاد لا تكتفي بتحذير سواد الليل وبياض النهار من التحركات المشبوهة لكثبان الرمال... ومن بحر الظلمات الذي يحد عالم الضاد من الغرب، لكنها تملك قدرة خارقة على قراءة ما يجول في الرؤوس وما يعتمل في النفوس.. لكن بصيرة زرقاء اليمامة تخترق الآفاق والأبعاد والحدود" (الرواية ص ٦٨).

- هذه الشخصية التي حمّلها الروائي قدرة تشوّفية تعمّق الخصوصية التراثية التي امتازت فيها الشخصية التقليدية لزرقاء اليمامة، مع تحويل القدرة على البصر إلى القدرة على الاستبصار وقراءة الأفكار، من الرؤية إلى الرؤيا. لتصير زرقاء اليمامة مركز العمل الروائي بمجمله، بل

ويمكننا القول إننا نستطيع التعامل مع رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" باعتبارها أساساً رواية شخصية، هي شخصية "زرقاء اليمامة ذاتها" إنها تكاد تلعب نفس الدور الذي لعبته "مدام بوفاري" في الرواية المشهورة التي تحمل اسم بطلتها، ذلك أن باقي الشخصيات في الرواية مجرد عناصر ثانوية، شخصيات غير رئيسية ترتبط بزرقاء اليمامة بهدف إبراز خصوصية زرقاء أساساً، وأن احتفظت هذه الشخصية الفرعية ببعض خصوصياتها، بل إن شخصية "بئر الأسرار" الذي لا يدهشه شيء جاء عزفاً مشابهاً لخصوصية زرقاء اليمامة، ذلك أن زرقاء ترتبط بـ:

- علاقة قديمة مع سليمان التوحيدي، المثقف الراوي، وهنا نشير إلى أن الشخصيات المثقفة في النص وإن اتخذت أسماء متعددة فإنها تظل نفس الشخصية وخاصة شخصيات: "علاء الدين، العلامة، سرحان سرحان، سليمان التوحيدي، الكاتب الطويل". وقد ارتبطت زرقاء اليمامة مع هذه الشخصيات ممثلة بشخصية سليمان التوحيدي بعلاقة حب فاشلة، ذلك أن تفتح شخصية "الزرقاء"، وتطلعها إلى علاقة متكافئة مع الحبيب المثقف قد اصطدمت بتخلف المثقف وتراجع وعيه لعلاقاته الإنسانية، واصطدمت كذلك بإدعاءات المثقف الكاذبة

باسم "الكرامة" وتنفجّ الذات ورجعيتها في علاقتها مع المرأة "الرواية ص ٨٨" وصورة علاقتها مع سرحان".

• وزرقاء اليمامة صاحبة وعي وموقف في الحياة وفي الكون، فهي ليست مجرد عاشقة أو باحثة عن صديق، أنها صاحبة رؤية:

• "قالت إننا نعيش في عصر انفجار المعلومات والأبحاث الأمريكية، والمافيا... ثم إن العالم يدخل عصراً غير سوي، والبشرية تعاني من حالة غرابة أطوار عامة عالمية لا عهد للبشرية بها" (الرواية ص ٩٧).

• وزرقاء اليمامة على علاقة طيبة وتفاهم مع "بئر الأسرار" الذي لم يستطيع احتمال إخفاء أسرار البشر، فطفحت من فمه وبدأت بالتساقط رغماً عنه، "فبئر الأسرار" داخل النص الروائي ليس أكثر من حالة مساعدة وداعمة لخصوصية زرقاء اليمامة، ليقوم -فنياً- عن طريق التدفق التلقائي للأسرار بمساعدة زرقاء في مهمتها الكاشفة لما يدور في الواقع- واقع مدينة الضاد ووقائع المدينة الموازية، مدينة الوقائع اليومية، ذلك أن "بئر الأسرار" لا يمتلك حضوراً فاعلاً داخل مجمل النص. إنه أقرب إلى تداعيات الفكرة منه إلى الواقع- ربما باستثناء علاقته مع "حسناء الشاطرة"- ثم إن "بئر الأسرار" هو الذي يرشد زرقاء في رحلتها عبر

سلطنة النوم، باعتباره مضطلعاً على الأسرار وصديق سلطان النوم. إنه مجرد إسناد حرفي فني لشخصية "زرقاء اليمامة".

- وزرقاء اليمامة جزء من مدينة الوقائع اليومية، فهي بنت عائلتها، لها أخ متخصص في متابعة التلفزيون، ومنزل في الجبل العريق، ومعارف وصداقات، إنها شخصية مدينية من لحم ودم، ترتبط بعلاقات واقعية مع الأشخاص والأمكنة، فكأنها المعبرة الحقيقة عن خصوصية المدينة وتحولاتها. وهي أداة التواصل مع المكان الوقائعي بشخصياته وأحداثه:

- "انتبهت زرقاء اليمامة إلى صوت رجل طيب يرحّب بها... التفتت فإذا هو أبو علي "صاحب كشك الكتب والمجلات والصحف" (الرواية ص ١١٧).

- " سألته زرقاء اليمامة معاتبة:- أيهما آثر عندك وأحب إليك؟ مشاهدة التلفزيون أم الجلوس إليّ بعد غيابي الطويل. كان شقيقها صريحاً.. قال. التلفزيون "الرواية ص ١١٥/١١٦.

- كان دخول امرأة إلى المقهى الشعبي لافتاً لانتباه الزبائن.. هتفت زرقاء حيث رأت الرجل الجالس وحيداً على

الشرفة يحتسي الشاي ويطالع صحيفة: لا أصدق عيني، سلمان التوحيدي بشحمه ولحمه" (الرواية ص ١١٩).

- وقال سليمان لسائق التاكسي: مكتبة أسامة... لو سمحت.. على قمة الدوار الثالث، علقت زرقاء اليمامة: من قاع المدينة.. إلى قمة الجبل" (الرواية ص ١١٩).

أي أن زرقاء اليمامة في النص هي الوسيلة، الأداة التي يتم عن طريقها تقديم الوقائع اليومية عبر علاقاتها مع شخصيات العمل، ولتقوم بذلك بعملية ربط بين العالمين المتداخلين، عالم شبه مدينة الضاد. وعالم "المدينة الوقائعية" في تواصلهما وتلاحمهما عبر عدد من الشخصيات احتلت زرقاء اليمامة البؤرة الرئيسية فيها/ إذ يتم لها رواية الوقائع التي أصبحت جزءاً من بنية النص: يقول سليمان التوحيدي موجهاً حديثة إلى زرقاء:

- "ألم تسمعي ما قاله كارلوس.. لقد سألته صحافية أو صحافي: هل تشعر بالضغينة نحو العرب لأنهم سلموك إلى السلطات الفرنسية، رغم أنك كنت منحازاً إلى قضاياهم؟ ابتسم كارلوس ابتسامة واهية وقال بهدوء: لم يسلّمني العرب، لقد سلّمتني المرحلة الرواية" صفحة ١٢٢.

وزرقاء اليمامة هي الشخصية الرائية ببصيرتها لعاصفة

العجاج القادمة، هذه العاصفة التي فاجأت الجميع إلا زرقاء اليمامة، كانت تراها ببصيرتها قادمة لا بد، ولذا فقد خاضت صراعها الخرافي معها، وهي تعاني من الشلل متسلحة بالحلم، وبموسيقى البحر، واستطاعت تحمل هجوم عاصفة العجاج الرملي الذي دمر مدينة الضاد، لتنهض الزرقاء من جديد وبالتالي لتصبح زرقاء اليمامة نموذجاً للحياة في تجلدها وصبرها، وإصرارها على الوجود. وزرقاء اليمامة تحافظ على إصرارها على التحدي، وتصر على ضرورة التغيير، ولذا فهي الوحيدة بين شخصيات العمل التي تخوض حرباً شرسة مع سلطان النوم، السلطان الذي لا يهزمه أحد، وقد تحولت العلاقة بينهما بين التحدي الشرس، وبين الحب الأفلاطوني، ومع أن سلطان النوم يحقق انتصاراته على الجميع بما في ذلك الزرقاء، ولكنها لا تسلّم له نفسها إلا بشروطها هي، شروط الغالب، فتدخل مع سلطان النوم لعبة الأحلام، في محاولة يائسة منها لإعادة الناس إلى الواقع إلى الحياة في نضالها ضد الخراب السائد، ولكن حجم الخراب وعظمته جعلت من حلم زرقاء اليمامة أمراً مستحيلاً، لذا ضجت المدينة بحثاً عن النوم، عن الأحلام المخدرة التي تزوق الواقع المر فيصير قابلاً للحياة، فينهزم حلم زرقاء اليمامة ولكنها لا تلبث أن تنتصر على مرضها، وشيخوختها، فتتجدّد مثل آلهة الخصب،

رافضة دعوة سلطان النوم لها، مع بقائها في حالة حيرة مربكة، فالواقع مدمّر، والمخرج الأمريكي وكاميراته تسيطر على مجمل المشهد.

• "كانت كاميرات الفريق السينمائي الأمريكي في كل مكان، تراها حيث يممت" الرواية ص ١٩١.

ولذا فقد "التفتت زرقاء اليمامة، وتفحصت طيف سلطان النوم مقبلاً، ثم تفحصت انحناءة ظهره مدبراً، ولاحت في عينيها الواهنتين نظرة حائرة، ثم راحت تبحث عن محارتها" (الرواية ص ١٩٧).

الروايات:-

• أحياء في البحر الميت- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- ١٩٨٢.

• اعترافات كاتم صوت- عمان- ١٩٨٦-.

• متاهة الأعراب في ناطحات السراب- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت ١٩٨٦.

• مذكرات ديناصور- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- ١٩٩١.

• سلطان النوم وزرقاء اليمامة- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- ١٩٩٦.

القسم الرابع

"السمات الدلالية اللغوية
في روايات مؤنس الرزاز"

مقدمة:

يعتبر مؤنس الرزاز من الروائيين الذين يعتنون كثيراً بلغتهم، بحيث أن اللغة عنده لا تكتفي ببعد التوصيل، توصيل الفكرة، فهي ليست مجرد أداة للحوار، أو لإيصال الأفكار، إنها تمتلك جمالياتها الخاصة، ذلك أن مؤنس الرزاز يكثر من الاستخدام الشعري للّغة بما لا يتناقض مع دورها في إيصال الفكرة/ الخطاب إلى المتلقي. وهو ينوّع في أبنيته اللغوية، ذلك أن النسق اللغوي عند مؤنس يصبح قصيراً مكثفاً في الحوار، بينما نجده يكثر من واوات العطف في جُمَلِه أو مقاطعه السردية الواصفة، كما إنه يلجأ أحياناً إلى استخدام اللغة ذات البعد التراثي، أو لنقل اللغة الكلاسيكية، حيث جزالة اللفظ وغرابته، أو لنقل ندرة استخدامه، مع بقاء النسق اللغوي منسجماً مع خصوصية الشخصية ودرجة وعيها، هذه القضية ذات الأهمية البالغة في بنية العمل الروائي اللغوية وهي العلاقة بين لغة الشخصية ودرجة وعيها، استطاع مؤنس الحفاظ عليها بدرجة متميزة، ولم يشذ عن ذلك سوى شخصية واحدة لم ينسجم مستوى النسق اللغوي الذي تحدثت به الشخصية، مع مستوى الوعي

الذي تمتلكه، وهي شخصية "سناء" في رواية "اعترافات كاتم صوت" وهذا ما سنشير إليه لاحقاً.

نماذج تقنيات البناء اللغوي في أعمال مؤنس:

نَوّع مؤنس كثيراً في تقنياته اللغوية، من حوار، ووصف، ورسائل، وانهيار حرّ للّغة، مع مهارة استخدام التداعي ضمن سياقات لغوية منسجمة مع الأبطال- الشخصيات ومواقعهم، ومستوى ثقافتهم ووعيهم، وللتدليل على ذلك نتوقف أمام أهم تقنيتين وردتا في رواية "اعترافات كاتم صوت" وهما:

أ- "الحوار"

يلعب الحوار في الرواية دوراً هاماً في تعميق بنية النص، من خلال احتوائه على إشارات معرفية موجزة، تتطلب من القاريء أن يكون فعالاً ومشاركاً، لتكتمل الصورة لديه، ونقتطف هذا المقطع للتمثيل به على خصوصية بنية الحوار في الرواية:

"لعلنا نحلم.

قلت: أنت تكرر ما تقول.

قال: لعلها حرب أهلية.

قلت: بين حركة أمل والفلسطينيين في المخيمات.

قال: وبين الحزب التقدمي الاشتراكي والكتائب.

قُلت: أو بين أمريكا ونيكاراغوا" الرواية ص ٣٠.

وفي المقطع السابق يتضح دور الخطاب الذي يشير إليه المقطع في تقديم صورة عن الواقع اليومي الذي يتحرك الإنسان فيه. ويستمر الحوار في لعب هذا الدور بلغة موجزة، ولكنها قادرة على إيصال المطلوب:

"قلت: أو في طائرة تسللت إليها حقيبة ملغومة "اعترافات كاتم صوت" ص ٣١.

ونلاحظ أن كل طرف يقدّم في هذا الحوار- الذي قد يبدو لا عقلانياً- صورة جزئية عن الواقع اليومي، مما يعمّق دلالة النص العامة والمتمثلة في تراجع الإيجابي واقعياً، لصالح سيطرة السلبي ومصادرته لكل إيجابي.

ب- "الوصف"

يستخدم مؤنس في عمله أسلوب الوصف لجزئيات من الواقع اليومي، أو وصف لمشاعر أبطاله في مواقفهم المتعددة، وهو يقدم في الغالب وصفاً دقيقاً يشير إلى قدرته الروائية في متابعة أدق خصيصات شخوصه وانفعالاتهم، كل ذلك بلغة جميلة تعتمد الجملة الفعلية في الغالب، ونستشهد على ذلك

بهذا المقطع الطويل نسبياً، والذي يصف فيه الروائي مشاعر الكبت والغليان التي يعيشها الملازم- أداة القمع:

"خفق قلب الملازم خفقات متلاحقة، ودهمه شعور زاوج بين الخوف واللذة، راح يتأمل هذا الجسد البضّ، يمسحه مسحاً بعينيه المبحلقتين، بدأ بأصابع القدمين، ثم لحست نظراته النهمة هذا الاتساق الباهر الذاهب نحو الورك، بإيقاع يجسّد كمال الضراوة الأليفة، حدّق إلى الساق المتردّدة بين الرقود والانحناء، ثم مسحت عيناه البطن، ولمست هشاشة حليبية، ثم مسّ بنظراته الجائعة نهدين يكادان أن يفرا من غطائهما الضيق، أحسّهما يشيحان ويحاولان الفرار، يومئان ويوشكان أن ينفلتا كأنهما يتأهّبان، يستفزّان، يتواطأن على جاذبية الجسد، ويحاولان فراراً.

"أعترافات كاتم صوت ص ٩١

أرأيت إلى هذا الوصف الدقيق والذي يفوق في إتقانه وفي قدرته على أدوات التصوير ذاتها، لماذا؟ لأن في اللغة خاصّية لا نجدها متمثّلة بيسر في اللون، ألا وهي قدرتها على تصوير أكثر من بعد، وأكثر من حالة في نفس الوقت، وبشكل يصل إلى المُسْتَقْبِل بسهولة.

إن مهارة مؤنس في لغة الوصف، تتجاوز ذاتها باستمرار لتصل إلى لغة تصف الحدث ببساطة، مع اعتماد على أدوات

العطف، لإبراز تكرار ورتابة ما يدور وبشكل متوال:-

"وقامت سيليفيا وراحت تبحث عن مسحوق الغسيل، ودلفت إلى المطبخ، فدلف يوسف خلفها، وفتحت خزانة من خزاناته، وبحثت بعينيها عن المسحوق فلم تعثر له على أثر. فقال يوسف إنه لم يوافق على قتل أحمد إلا بعد أن أدار قدح رأيه، وقلّب وجوه الأمر طويلاً "اعترافات كاتم صوت" ص ١٥٢.

ونلاحظ هنا شمولية المشهد الداخلي، ودور أدوات العطف في بناء تواصل حركي يندغم مع مجمل المشهد الروائي، كل ذلك بأنساق لغوية بسيطة، ومباشرة الدلالة، بعيداً عن تقصد الشعريّة، أو اللغة الجميلة ذات الانزياحات الدلالية، ليتحقق في العمل في جانبه اللغوي نمطين، أو نوعين من الأنساق اللغوية، وهما: نسق شعري محمّل بمدلولاته الرمزية، ونسق وصفي سردي مباشر.

"متاهة الأعراب: نموذج تطبيقي"

السرد والحوار هما أساس النص الإبداعي -أي نص- ولكنّهما في الرواية يصبحان العمود الفقري الذي يقوم النص عليهما، ورواية "متاهة الأعراب" لا تشذ في بنيتها اللغوية عن هذا السياق العام، ولكن الملاحظ أن اللغة كحضور تتقدم لتحتل مركزاً أساسياً في النص الروائي ذاته، أي أن

اللغة بحد ذاتها تصبح بؤرة أساسية من بؤر النص وليست خادمة للنص- لمقولات النص- فقط، فهي إلى جانب دورها الإخباري -لإيصال مقولات النص إلى القارئ- الدارس، فإنها بذاتها تحتل موقعاً جمالياً خاصاً، أي أن الروائي هنا لا يكتفي باستخدام اللغة وسيلة للخطاب، ولكنه يعتني بها باعتبارها غاية في ذاتها، وهي أثناء ذلك تقوم بإيصال الخطاب الأيدولوجي المعرفي المطلوب.

لذا فنحن لا نبالغ كثيراً إذا قلنا عن "متاهة الأعراب" بأنها رواية لغوية ضمن المفهوم التالي للّغة" كما أراه شخصياً:- نص فني متميز، ينحرف عن الاستخدام المباشر للدلالة، ليصبح هو بحد ذاته مركزاً وهدفاً للكتابة، وهو أثناء ذلك يقوم بإيصال المقولات المعرفية التي يريد الكاتب أن يوصلها-".

ولعل أهم أسباب استطالة "متاهة الأعراب"- ما يزيد على أربعمائة صفحة، نابع من هذه البنية اللّغوية أساساً، على أهمية الخطاب الروائي، إذ أن هذا الاهتمام المتزايد باللّغة، عمل على الإطالة في التناول، وهي ليست إطالة متعمدة، أو مدخلة على النص، أو خارجة عن احتياجاته، على العكس، إنها صلب النص ذاته، لتقول لنا خصوصية النص -الحدث- الخطاب الروائي.

هذا ويمكن تمييز المستويات اللغوية التالية في الرواية:

• لغة سردية أخّاذة، تمتاز بدقة حاذقة في الوصف، وفي متابعة جزيئات الحالة، مع توسّع في إمساك العلاقة الإنسانية بأدق تفاصيلها، ونمثل عليها بهذا الاقتطاع الطويل نسبياً:-

"انهمرت دموعها، وانهمر شعرها، وهطل مطر خفيف... ثم تساقط ضوء قمر شاحب، وقرصني البرد وشعور غريب مباغت باللّذة، فرحت أبالغ وأحكي لها عن عذاباته في غيبته هذه، "إشارة إلى الوالد الدكتور الذي سجن بناء على معتقداته وإيمانه بالعصبية الكبرى- الفكر القومي".. وعن عذاباتي، وعيناها تفيضان بالدموع، وأنا أستفيض وأبالغ،.... والريح تعبث بشعرها بهمجية، وأنا أعبث بمشاعرها بوحشية، فاجأتني وهي أطيب من "الجاتو". ونحن نلعب قلت بخبث إنهم أخذوا والدي ولم يأخذوا والدها. فشعرت بالذنب، وأخذت يدي بين يديها، وأراحتها على خدها، وكان خدّها ناعماً، وأحببت أن أقبّله، ولم أفعل". الرواية ص ٢٣.

• وأول ما نلاحظه على هذا المقطع ما يلي:

-طبيعة العلاقة القائمة بين الأفعال: انهمر، هطل، تساقط حيث الدلالة الحركية لفعل النزول.

-العلاقة بين قرص البرد، والشعور المباغت باللذة- وهو قارص بدوره.

-العلاقة بين تفيضان وأستفيض/ شعرها ومشاعرها "التتابع من جهة، وتواصل المعنى/ الدلالة مع القارئ لخلق جو تفاعلي إيجابي".

ثم نلاحظ دور واو العطف وتكراراته في تقريب الصورة، وإعطاء معنى ودلالة التتابع في الحدوث، مع تعميق مشاعر التواصل بين الاثنين.

-ثم نلاحظ كذلك هذا الإسهاب المحبب في تصوير المشهد، صحيح أنه عمل على إطالته، لكنها إطالة متفقة مع دقة التصوير، بحيث ينجح الروائي من خلال الإطالة هذه، في إيصال المعنى/ المشهد، دقيقاً ودافئاً.

• كذلك نميز في الرواية بين نوعين من سياقات اللغة من حيث بنيتها التركيبية وطبيعة المفردات المختارة فيها، إذ نلتقي بلغة تراثية تمتاز بما تمتاز به اللغة الكلاسيكية من حيث جزالة اللفظ، قوة الإيقاع، خصوصية المفردات المنتقاة ونمثل على ذلك" علونا على ظهور الجياد، وسرنا بالخيل، ثم انحدرنا كالسيل، وانعطفنا متسابقين، ورمحنا متلاحقين، وتناوبنا في النزول، واندفعنا كالجبال، وسقنا في الفجاج، وأثرنا العجاج، ولعبنا بالرماح، وتقابلنا بالصفاح، وانفجرت الهيازع، واهتزت الزعازع" الرواية ص ١٢١.

وهنا نلاحظ طبيعة المفردات المستعملة في السياق اللغوي، وهي مفردات لم تعد تستعمل راهناً إلا في النادر/، كذلك نلاحظ قوة الجانب الحركي فيها لارتباطها بالفروسية/ البداوة العربية بحيث يبدو النص لغوياً متفقاً مع الواقع التاريخي/ الاجتماعي الذي يستند إليه.

ثم هناك لغة سردية يومية، تتصل بالواقع اليومي الذي يعيشه الإنسان المعاصر، تعتمد على سياق خبري يسرد الخبر بشكل مباشر دون تعقيد أو اختيار محدد للمفردة، وإنما ضمن سياق فعل السرد الذي يقوم به البطل، حيث تدخل الأحداث صيغة اليومي- الزمن الحاضر-.

في صباح يوم التالي، انطلقت إلى شقة زوجتي، وكان حسن الثاني قد دلّني على العمارة التي تقع فيها الشقة، طوال الطريق ظل حسن الثاني يتبعني كظلي" الرواية ص ٥٢.

• كما ونلاحظ اعتماد الروائي إلى استخدام نمطين في السياق اللغوي يرتبطان بزمنين وهما: لغة تراثية مقعرة، ترتبط بشخصية حسن الثاني/ وترتبط بالأحلام والهلوسات الليلية/ إنها لا تستخدم في الرواية إلا ليلاً، مع حسن الثاني الذي ينتمي إلى تراثه وماضيه، وبالتالي لا يعقل أن يتحدث بلغة معاصرة، أو أن يتم ذلك نهاراً وأمام حركة المجتمع المعاصرة.

لذا نجد الروائي قد وفّق في تحديد زمان حديثه من جهة، وهو الليل، وفي تحقيق اتساق بين طبيعة الشخصية التراثية- حسن الثاني- وبين لغته- بنية اللغة من جهة أخرى.

أما حسن الأول فهو اليومي والمعاصر، حيث تعم لغته الرواية نهاراً، وتقول أيضاً مرجعيتها التاريخية الاجتماعية بما يتفق مع وعي الشخصية -حسن الأول- ومع خطابها الروائي.

• كما ويبرز في الرواية اتكاء لغوي على لغة الكتب المقدسة، سواء فيما وظفّ في النص من آيات قرآنية، أو من نشيد الإنشاد، هذا الاتكاء على نصوص مقدسة/ تراثية، أو مثل هذا التوظيف، عمل على تعميق جمالية اللغة وإبرازها من جهة، وعمل كذلك على بروز النص اللغوي كحالة متميزة عن قولها- خطابها من جهة أخرى:

"رحماك يا رب! ما هذا الذي يخبئه لي القدر، وما تكنه الليالي، وأنا الذي من أسرة أصلها ثابت وفرعها في السماء. ولم يكن أبي أمرأ سوء، وما كانت أمي بغيا، ولكني أحبه" الرواية ص ١٧٩.

هنا لا يكتفي النص بالاتكاء على لغة القرآن الكريم في قصة مريم، ولكنه يأخذ القصة ذاتها، ويوظّفها ضمن شرط وواقع اجتماعي مغاير، مما أغنى النص ذاته على مستوى اللغة،

وعلى مستوى القول معاً، بل إن هذا الاتّكاء التراثي في الرواية يصل إلى درجة التوظيف المباشر لنشيد الإنشاد، على لسان "بلقيس" إحدى شخصيات الرواية الرئيسة:

"وبت بين ثديين، ضربت الوتد، ونمت بين الكرم في خيمة الشهوة، خيمتنا طائر، والشهوة خضراء، وانغرس شوكك في تفاحتي. وأنا رقدت تحت ظل شجر الوعر، فاتحة مسامي لالتقاط ثمره الحلو. شماله تحت رأسي، ويمينه تعانقني... والظباء والأيائل تخترق حقولي وتحمل رائحته، وتحمل رأس عبد الخالق محجوب..

وكنت سارحة في سرحان بشارة سرحان، وشاردة كذكرى مؤلمة" الرواية ص ١٧٩.

هنا يبدو استخدام اللغة، بهدف نقل أو تصوير علاقة حب بالمعنى المباشر، حيث يتم نقل صورة العلاقة، من خلال استخدام دلالات حسّية، ضمن علاقة مادية يتم تصويرها عبر الاتكاء على علاقة الحب/ الذكر والأنثى/ في نشيد الإنشاد.

ثم فجأة تمتد اللغة إلى الراهن، إلى تداعيات الشخصية/ بطلة المشهد/ للواقع الذي تحياه- عبد الخالق محجوب، بشارة سرحان- دلالة على القهر والقمع الذي يتعرض له المناضل بغية النيل من موقفه الأيدولوجي.

• ولعل مما يبرز في رواية "متاهة الأعراب" وخاصة في جانب بنيتها اللغوية هو قدرة الروائي على إيجاد حالة اتساق بين لغة الوصف السردية. من جهة، وبين المكان/ الزمان من جهة أخرى، ومن ثم طبيعة الحياة في المكان الموصوف- أي المرجعية التاريخية للنص- وأكثر ما يتضح ذلك أثناء الحديث عن الماضي، أو لنقل عن البادية ومجتمعها: - "أمعن الفرسان في وديان اليباب، ومضوا يطوون القفار، ترفعهم النجاد، وتحطهم الوهاد... أحاط بهم لظى محرق، وأوشكت الصخور المتوهجة أن تصرخ من لذع لسان سيدة الصحراء السليط". الرواية ص ٢٠٤.

هنا لا تبدو اللغة وكأنها تشير إلى حالة وقعت في الماضي السحيق، ولكنها توصلنا حرارة وصدقاً في التصوير، فنظن أنفسنا نعيش الحدث، معاصراً، وهذا ما يتفق مع طبيعة تداخل الزمان والمكان في النص برمته.

• انهيار حر للّغة، على شكل أفكار تنثال من البطل المتحدث، دون ضابط خارجي يربطها، بينما تنجح اللغة أثناء هذا الانهيار الحر في إيصال فكرة عامة تتفق بدورها مع مقولات النص:

"مرّوا فوق طائرات الأواكس.

-أذابوا فرج الله الحلو.

-حلو يا عين.

-اعتقلوا زياد أبو عين... وسلموه" الرواية ص ٣٨٢ وص ٣٨٣.

ثم وفي موقع آخر:

".... ما يجري حولنا لا معقول.

-لكنه واقعي.

-بلا أشباح بلا بطيخ هدول ما بيطلعوا إلا في الليل.

-المرة الماضية ضربوا..

-تونس

-مقر القيادة الإسرائيلية في صور". الرواية ص ٤٠١.

هذا الاستخدام الحر، ساعد الروائي في إيصال عدد من الأفكار التي وإن بدت متناقضة خارجياً، ولكنها تلتحم مع مجمل الخطاب الروائي، وقد أوردها بشكل بسيط من خلال اللجوء إلى أسلوب الانهيار الحر للّغة.

• إضافة لاستخدام تقنية- السرد، الحوار، الانهيار الحرّ- للغة، فإننا نلتقي بين ثنايا النص، باستخدام موفق لتقنية التداعي كإحدى وسائل البنية الروائية الحديثة:- "تناولت

سيجارة من علبتي، أشعلتها بأصابع مرتعشة، ثم همست دون أن تنظر إلي:

-أريد ضمانة.

وكنت قد قلت لفزاع ذات مرة:- ما الضمانة؟ فقال: إن من يعيش لا يسأل عن الضمانات، وكان المطر آنذاك ينقر رؤسنا". الرواية ص ٧١.

نلاحظ هنا أن مفردة الضمانة التي أثارتها "بلقيس" قد أثارت لدى البطل موقفاً آخر، وإن بدا مشابهاً في السياق العام، ضمانة، ولكنه كان مغايراً في الدلالة، فالضمانة التي تطلبها "بلقيس" هنا هي ضمانة اقتصادية، بينما هي عند البطل وفزاع ضمانة سياسية.

هذا الشكل من التداعي، يبدو موفقاً ومنسجماً مع الشروط الفنية لاستخدام تقنية التداعي في النص. حيث ضرورة وجود المثير المباشر لاسترجاع الحدث/ الزمن المتعلق بماضي البطل ذاته. ومن ثم استدعاء أحداث تخدم وتؤكد مقولات النص في سياقه العام. وحيث اللغة المنسجمة في بنيتها مع وعي الشخصية من جهة، ومع طبيعة الموقف ذاته من جهة أخرى.

إن اللغة في الرواية لم تكتف بأن تكون وعاء الخطاب الروائي، وإن تمثّلته وأوصلته إلى القاريء، ولكنها جاءت

لتقول تميِّزها، خصوصيتها، استقلالها النسبي ضمن سياقات لغوية متعددة، هذا التعدد في سياقات اللغة، يولد عند القارئ في البداية إحساساً بتشظي بنية النص وتفكّكها، ولكن دراسة متعمقة لطبيعة بنية الرواية تشير إلى تداخل هذه البنية وتماسكها في إطارها العام، في محاولة لتوظيف حداثي لبنية ألف ليلة وليلة الحكائية.

القسم الخامس

"عمّان" في الرواية الأردنية
روايات مؤنس الرزاز نموذجاً

مدخل:

. . . إذا كانت المدينة بالصيغة التي نعرفها حالياً، هي ظاهرة أوروبية المنشأ على اعتبار قيامها على قاعدة مادية متمثلة في الثورة الصناعية وثورة المواصلات، فإن المدن العربية، وإن تشابهت في هيكليتها الخارجية مع المدينة الأوروبية فإنها واقعياً جاءت تطويراً لموقف سياسي في الغالب: بغداد، القاهرة، عمان، أو جاءت نتيجة مزج للموقفين معاً، التجاري والسياسي: دمشق، بيروت، أو نتيجة لرغبة المستعمر الأوروبي حينما آثر تطوير وتعميق بعض التجمعات لتصبح عواصم للأقاليم المستعمَرة -بفتح الميم- حتى تكون هذه العواصم أكثر قرباً إليه من الناحية الجغرافية، ولعل خير الأمثلة على ذلك عواصم الشمال الإفريقي: الجزائر، تونس، الدار البيضاء.

أي أن المدينة العربية المعاصرة ليست نتاج تطور في أساليب وقوى وعلاقات الإنتاج، بقدر ما هي نتاج تطور الظرف السياسي / الجغرافي، أو نتيجة لنشاط الوسطاء التجاريين

على أحسن الأحوال، من هنا، يجد الدارس أن احتجاج المبدع الأوروبي على مدينته، وموقفه السلبي منها، هو أمر مبرر، وذلك لما أزهقته من أرواح إنسانية على المستويين المادي والمعنوي، ومن هنا انحيازنا إلى الحركة الرومانسية باعتبارها الاحتجاج الفني على مجمل الواقع المادي الذي ينمو بجنون على حساب المعطى الإنساني ذاته، أي على حساب الجانب الروحي.

أما في المنطقة العربية، فموقف المبدع تجاه المدينة، لم يأت نتاج تطور الواقع المادي: علاقات، أساليب، قوى إنتاج، بل جاء نتيجة لخصوصية بنية مجتمعنا العربي المشوّهة، التي تنقل مادياً أرقى منجزات العلم والتكنولوجيا في إطار الخدمات (وما يستتبع ذلك من كسر وهدم في العلاقات الإنسانية: العشائرية وشبه العشائرية، القائمة)، دون وجود قاعدة مادية لهذا التطور، وبالتالي دون وجود قاعدة اجتماعية قادرة على صهر هذا التطور أو على التعامل معه بروح ندّية، ومن هنا هذه الاختناقات الحادة في حياة ابن المدينة العربية، وهذا الإحساس بالوحدة والضياع والغربة، إلى غير ذلك من مفردات القلق الإنساني المعاصر.

فإذا تجاوزنا هذه المحاولة النظرية في تمييز خصوصية المدينة العربية، باتجاه خصوصية المدينة، المكان داخل النص الأدبي، فإننا نلاحظ عندها أن المكان يشغل موقعاً رئيسياً في مجمل

الفنون الإبداعيـة، والسردية منها بخاصة، ذلك أن الحدث يتطور في زمان معين، وفي مكان معين، باتجاه بؤرته، أي أن المكان يلعب دوراً رئيساً في مجمل الخطاب الإبداعي، مع ضرورة التنبه إلى التوجه الجديد لدى أصحاب الحداثة فيما يسمى "بالرواية الجديدة" حيث يجري تعمد إهمال المكان وتجاوزه كأنه غير قائم باتجاه التركيز على مشاعر البطل وانفعالاته،وإن كان هذا التوجه لم يقلل من أهمية وخصوصية المكان في فنون الإبداع المتعددة، بل إن الشعر نفسه الذي قد يراه البعض الفن الأقل اعتماداً على المكان نجده يكتظ بحضور المكان داخل بناه اللغوية وإحالاته المرجعية، ولا نبالغ في القول حين نُشير إلى أن المكان يلعب دوراً رئيساً في تاريخ القصيدة العربية مثلاً، إذ ليس عبثاً أن تكون المعلقات العشر من أكثر القصائد العربية اعتناءً بالمكان، بل إن "النسيب والتشبيب"، باعتماده ذكرى الحبيب، ومكان سكنه، قد لعب دوراً رئيساً في القصيدة العربية عبر مراحل تطورها المتعددة.

وما دمنا نحن في مجال الحديث عن المكان داخل النص الأدبي، فُيحسن أن نُشير إلى صيغتين من صيغ استخدام المكان يتم التعامل معهما إبداعياً وهما:

– المكان الفني التجريدي، الذي يبتكره المبدع من خياله، ويعيد تكوين جزيئاته ضمن إطار عام تجري فيه الأحداث.

- المكان الوقائعي، الذي يعتمده المبدع،ويتكئ عليه في عمله، فيعيد توظيفه فنيّاً.

وفي مجال التوظيف الفني للمكان نشير إلى نمطين من أنماط هذا التوظيف؛

الأول: هو توظيف جغرافي، إذ لا قيمة للمكان إلا من حيث الإشارة إلى الموقع الجغرافي للحدث، وهذا هو النوع الأضعف من التوظيف المكاني، إذ لا أهمية للمكان بذاته إلا من حيث إحالاته المرجعية / التاريخية.

والثاني: هو التوظيف الإنساني للمكان، وهنا يصبح المكان جزءاً من مجمل العمل، إذ يبدو فيه المكان "مُؤَنْسَناً" ضمن العلاقات الاجتماعية والإنسانية العامة بتعددها وبتناقضها وتعقدها داخل العمل. وهذا النوع من الاستخدام هو الذي يعطي العمل تميّزاً وخصوصية.

فإذا انتقلنا إلى تجربة مبدعنا الأردني في مجال توظيف المكان، فإننا سنجد ثلاثة من مبدعينا، قد برعوا في توظيف المكان، بحيث أخذ كل منهم خصوصية في أعماله، والمبدعون هم:

- الشاعر عرار، الذي تعامل مع مفردات المكان الأردني باعتبارها أساس الخطاب الشعري، لتعلقه بوطنه ومحبته

له، بحيث لا تخلو قصيدة له من توظيف لعدد من الأمكنة، وقد اتخذ هذا التوظيف لديه توظيفاً مكانياً جغرافياً مجرداً، وتوظيفاً مكانياً إنسانياً ضمَّن في العديد من قصائده.

- تيسير سبول في "أنت منذ اليوم" حيث التوظيف المكاني لمكانين وقائعيين جرى اعتمادهما في السرد الروائي وهما:
  - العاصمة التي تدّعي بعدها القومي، وأماكن حركته فيها.
  - هجير، بلدة البطل ومسقط رأسه.
- غالب هلسا الذي تمثل تجربته في توظيف المكان تجربة عربية رائدة، بل ربما يكون المبدع العربي الأكثر اهتماماً بالمكان، بحيث أن إحدى رواياته وهي "البكاء على الأطلال" تقوم كلياً على هذا التوظيف المُؤَنْسَنْ للمكان، ومن هنا جاء اهتمامه بكتاب "باشلار"، جماليات المكان، فقام بترجمته إلى اللغة العربية، ومن أقواله حول المكان:
  - "إن العمل الأدبي حين يفقد المكانية فهو يفقد خصوصيته، وبالتالي أصالته"[1].

---

(١) "جماليات المكان" ص٦.

- "إن الأدب العالمي هو ذلك الأدب الذي يستطيع أن يتبنّاه الإنسان ويجد فيه خصوصية.. ومثل هذا الأدب يشق الطريق إلى العالمية.. ولكنه يفعل ذلك عبر ملامح قومية بارزة وقوية واحدها المكانية"[١].

على أننا نلاحظ غياب "عمّان" مكاناً في معظم إبداعات "هلسا" باستثناء روايته "سلطانة"، وهذا أمر طبيعي، إذ لم يتيسر له أن يعيش فيها، وإنما قضى شبابه وكهولته خارج الوطن، على أننا نجد توظيفاً للمكان البدوي بعلاقاته الإنسانية وخصوصيته الأردنية بشكل متفوق في مجموعته القصصية "زنوج وبدو وفلاحون".

هذا بالطبع لا يقلل من تجربة عيسى الناعوري في توظيف المكان وبخاصة القرية الأردنية بتفاصيل الأمكنة فيها في مجموعته "أقاصيص أردنية".

• • •

وقد امتد توظيف المكان الأردني في إبداعات مبدعينا الأردنيين لدى الجيل الجديد بحيث يمكن تمييز التجارب التالية:

- مؤنس الرزاز في مجال الرواية.

---

(١) "جماليات المكان" ص٦.

- سالم النحاس وهاشم غرايبة وإلياس فركوح في مجال القصة القصيرة ثم في مجال الرواية لاحقاً لدى كل من هاشم غرايبة والياس فركوح.

- علي الفزّاع وحبيب الزيودي في مجال الشعر.

على أن "عمان" تكاد تغيب عن نتاج روادنا باستثناء نتاج عرار الشعري، وربما يعود هذا إلى حداثة مدينة عمان، التي لم تأخذ خصوصيّتها إلا بعد اعتمادها عاصمة المملكة الأردنية الهاشمية في عشرينيات هذا القرن، كما أن الأصول المكانية التي ينتمي إليها مبدعونا في الغالب هي أصول قروية، ومن هنا نجد تركيزاً للمكان القروي على حساب المديني في نتاج مبدعينا، وذلك باستثناء عدد بسيط نذكر منهم:

- مؤنس الرزاز في مجال الرواية.

- الياس فركوح في مجال القصة.

- أما في الشعر، فقد وردت "عمّان" في نتاج المرحوم عبد المنعم الرفاعي، وكذلك في عطاء كل من حيدر محمود وعبد الرحيم عمر باعتبارها رمزاً سياسياً.

• • •

عمان في عطاء مؤنس الرزاز الروائي :

قبل أن نلج إلى خصوصية "عمان" في أعمال مؤنس الرزاز، أود أن أشير أولاً إلى موقف مؤنس العام تجاه المدينة، هذا الموقف الذي برز جلياً في مجموعته القصصية "النمرود" وخير مثال على ذلك قصة "الفارس المدجّن"، فمتعب القحطاني، وما إن يستقر في المدينة حتى يفقد أصالته، ويضيع منه حس الفروسية وأخلاقها، ويتعلق بما توفره المدينة من خدمات، فيسترخي بعيداً عن أحلام الفروسية "الأولى" مما دفع الطفل في القصة إلى الإجهاز عليه بطلقة بندقية، حفاظاً على أخلاق الفارس وخصوصيّته. فالمدينة في القصة هي رمز لاستلاب القدرة على الفعل لدى الإنسان، حيث تنعدم البراءة، ويتراجع الحس الإنساني المتمرّد، إلاّ من الطفل، باعتبار الطفل حالة إنسانية بريئة لم تتشوّه بعد.

فإذا انتقلنا إلى أعمال مؤنس الروائية بحثاً عن صورة عمان فيها فإننا نلحظ التالي:

- الابتعاد عن ذكر المكان مباشرة في عمله الروائي الأول "أحياء في البحر الميت" والاستعاضة عنه بذكر عبارة "مسقط الرأس"، وإبقاء الإحالة للمكان عائمة، وهو موقف أقرب إلى أسلوب "التقيّة" حتى لا يقع في محظور

المكان وبخاصة أن الموضوع السياسي/القمعي هو المسيطر على مجمل الخطاب.

- ذكر "عمان" بعمومية مضبّبة في رواية "اعترافات كاتم صوت" مع أن جزءاً من الحدث وبخاصة ذلك المتعلق بحياة الابنة في بيت الخال يتم في أحد أحياء عمان، وهنا يبرز التصوير الاجتماعي لواقع الأسرة ذات الأصول الأرستقراطية، مع إشارة إلى متغيرات اجتماعية / سياسية، بدأت تتحرك داخل المجتمع الأردني، وبروز التصوير الاجتماعي لحالة الشباب المتردية في عمّان "عمان الغربية" من خلال نموذج الفتاة وحركتها".

- التعامل مع المكان الأردني مباشرة، وبتوجُّه مقصود، مع إبراز خصوصية "عمان" المدينة والمجتمع بإشارات مباشرة، فطفولة "حسنين" بطل رواية "متاهة الأعراب في ناطحات السراب" تجيء ضمن أسرة أردنية تمثل تعبيراً أنموذجياً لواقع المجتمع الأردني في تشكّله المجتمعي الحديث - مزيج من عرب البادية وسكان الريف والفلسطينيين والشيشان والشركس والأرمن والأقليات العربية النازحة في بدايات القرن العشرين، والتي تداخلت معاً لتشكل مع الحلم القومي / الشعب الأردني".

وهنا تُصبح "عمّان" مُمثَّلة في الحي الذي يعيش فيه حسنين، مركزاً أساسياً للحدث الروائي حيث يتم التعرف على طبيعة التطور الاجتماعي الاقتصادي الحادث في المجتمع، حيث التحول إلى مجتمع خدمات على كل الصعد: التربوية، الاجتماعية، الاقتصادية، بالتالي العلاقات الإنسانية ذاتها، فالزوجة تتمرد على وجود زوجها في البيت وهو في حالته الشبحية، وأبو إسكندر صاحب الحانوت تحوّل إلى تقديم الخدمات التي تبدأ من "كاسة شاي وقطعة الجاتوه" وتنتهي بتقديم الرقيق الأبيض، مع بروز ظاهرة تأجير الشقق والاعتماد على ذلك مصدراً رئيساً للطبقة الأرستقراطية، مع بروز ظواهر الترف والاعتناء الشديد بالمظهر، وضياع وتراجع العلاقات الإنسانية البسيطة لصالح مجتمع يعتمد أساساً على حرب المصالح، وعلى العلاقات الزائفة.

ويبرز رصد جزء من التكوين النفسي، ومن السلوك الاجتماعي للإنسان الأردني وبخاصة في مجال الموقف من المرأة، من ذلك ما ورد على لسان زوجة حسنين.

"وأنا حبيسة قمقم البيت، الناس يحكون... أمك رحمها الله تقول: الله الله، تُفكِّرين في حضور عرس ابن خالتك، وماذا يقول النَّاس: "غاب القط العب يا فار" وأنا لا أدري، أدخل في ملابس الحداد أم أنتظر معجزة"[١].

---

(١) رواية متاهات ص٨٥.

وهنا تبرز معالجة جزئية لواقع المرأة في المجتمع الأردني عند غياب الرجل الحامي لها، زوجاً أو أباً أو أخاً.

بل إن جزءاً من الواقع السياسي / النقابي، ما يلبث أن يتوضح برؤية سالبة تُشير إلى تدني السلوك النقابي وخرابه. وهبوط مستواه إلى مرحلة صراع القوائم الممثلة للاتجاهات السياسية تركيزاً لمصلحة التنظيم الخاصة وليس مصلحة المجتمع أو المؤسسة التي ينتمي إليها:

"إن القائمتين، قائمة العدل والتقدم، وقائمة الوطنيين والديموقراطيين، وصلتا إلى طريق مسدود، وإن التحالف بينهما بات مستحيلاً، لاختلافهما على نسبة المقاعد"[1].

أي أن المكان الروائي الأردني في النص جاء ممتلئاً بمحمولاته المرجعية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، هذا المكان يحدده لنا النص فيما يلي:

- "وأعرف أن مسقط رأسي جبال سبعة"[2].

ومدينة الجبال السبعة هي عمان.

- "وجدي يقول: هذه المدينة الملاذ، الملجأ، لجأ إليها الشركس من قفقاسيا، ولجأ إليها الفلسطينيون من فلسطين، ولاذ بها أرمن وشوام ودروز، وهاجر إليها بدو من الصحراء،

---

(١) الرواية ص١٣، ١١٧.
(٢) الرواية ص١٣، ١١٧.

ويقول: أنت نتاج كل هؤلاء، أنت تشبهها"[1].

• فإذا انتقلنا إلى متابعة خصوصية المكان في رواية "جمعة القفاري" فإننا نميز فيها النوعين الشائعين من الاستخدام المكاني، النوع الأول وهو المكان الجغرافي، شبه الحيادي في موقعه داخل النص، وهو غالباً ما يرد على لسان إحدى الشخصيات باعتباره موقعاً جغرافياً مستقلاً بذاته، أو أداة لقياس مدى معرفة أو فهم إحدى الشخصيات بمكان الرواية العام وهو هنا الأردن، من مثل: عمان، جبل النظيف، جبل النزهة، عمان الغربية، قصر عَمرة، ومختلف المدن والقرى التي ترد في النص. هذا النوع من الاستخدام المكاني لا نجد له داخل النص تواصلاً حقيقياً لا مع باقي أجزاء المشهد ولا مع المنظور الروائي، ولا مع الشخصية ذاتها بهمومها وإشكالاتها، فهو يرد بصفته المعرفية / الحيادية، أي بصفته الجغرافية الموضوعية، من ذلك مثلاً ما يرد في حديث "الجزّار" مع "جمعة" حين يقول:

"إن "أدَرْ" أو "الكرك" أو "الرمثا" أو "السلط" أو "قفقفا" أو "الطفيلة"... الخ... تجسّد روح الأردن أكثر من عمان... أنت طبعاً لا تعرف "الربّة" أو "أدر" أو "الشوبك"... أنت لا تعرف سوى عمان"[2].

(١) الرواية ص١٣، ١١٧.

(٢) الرواية ص١١٩، ١٧.

هذا النمط من الاستخدام المكاني لا نستطيع أن نتعامل معه باعتباره مكاناً روائياً، وإنما هو مكان معرفي يشي بالجغرافية أكثر مما يتداخل مع هموم البطل ووضعه النفسي / الاجتماعي، وإن كان يتضمن نقداً للسياق الاجتماعي السائد.

هذا ينقلنا إلى النوع الثاني من الاستخدام المكاني في رواية "جمعة" وهو ما نسميه بالمكان الروائي، متداخلاً مع زمن السرد، بحيث يصبح الانسجام قائماً بين زمن السرد/مكان السرد، وبين الحدث نفسه، لنراقب هذا الاجتزاء من الرواية:

"هبطا نزلة اللويبدة التي أفضت بهما إلى شارع "وادي السير" أو "الأمير محمد" كما أصبح اسمه، وكان جمعة يفكر بالطلعة المحدودبة التي تكاد تنتصب مثل ظهر رياضي إلى الدوار الأول، وتخيّل العرق الذي سيتصبّب من جبهته ووجنتيه، وتخيل صوت اللهاث المرتفع، وتنبأ محدِّثاً نفسه.

- "وسيقول لي كثير الغلبة بلهجة شامتة متشفيّة: شفت ماذا يفعل الإفراط في التدخين؟... وسيقول: أنت مثل باص قديم عجوز يرتقي المرتفعات"[1].

ونلاحظ في الاجتزاء السابق تأثير متغيّرات المكان على الحدث، وتناغمه مع الحالة الخاصة بالبطل، ومثل ذلك أيضاً

---

(١) الرواية ص ٩٦-٩٧.

خصوصية المكان الروائي في مشهد الباص، وفي غرفة الفندق، وغرفة المستشفى، وفي الشقة حين زارته صديقته وداد، وكذلك تبرز خصوصية المكان الروائي المؤنسن والمنسجم مع حالة البطل الانفعالية في شقة الخطيبة الثانية وفي شاطئ العقبة.

• • •

القسم السادس

سؤال التناص
في ثلاثة أعمال روائية

- الصخب والعنف لوليم فوكنر.
- البحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا.
- الذاكرة المستباحة لمؤنس الرزاز.

تهدف هذه المتابعة الموجزة إلى رصد طبيعة وكيفية العلاقة بين ثلاثة أعمال فنيّة تنتمي لنفس الجنس الأدبي، وهو الرواية، وذلك لإبراز كيفية توظيف شخصيات فنية متشابهة، ومقولات متشابهة كذلك داخل النص الأدبي، بحيث تتعمق هذه العلاقة - تأثراً وتأثيراً - لتصل إلى درجة التناص، مع توسيع لمفهوم هذا " التناص " ليصل إلى معمار الشخصية وصفاتها وليس توظيفاً لقولٍ أو أقوالٍ وردت فيها.

وقد قمت في هذه المتابعة بإبراز العلاقة التي تبدو مكشوفة بين ثلاث روايات هي:

- الصخب والعنف - لفوكنر.
- البحث عن وليد مسعود - لجبرا إبراهيم جبرا.
- الذاكرة المستباحة - لمؤنس الرزاز.

مع تركيز على شخصية "بنجي أو بنجامين " في الصخب والعنف، وإبراز مدى تمثلها - شخصية أو بنى سردية - في الروايتين التاليتين أي متابعة توظيف شخصية "الأبله" روائياً:

- بنجي فوكنر: معوّق عقلياً، يؤكد وجوده استحالة التطور في المجتمع الإنساني الذي صّوره فوكنر، أنه شاهد سلبي على حالة التراجع القائمة في عالم الرواية.

- منقذ الرزاز: معوّق عقلياً، ويؤكد وجوده كذلك استحالة التطور الإنساني ضمن الصيغة التي يتطلع إليها والده العجوز.

- والدة بنجي دائمة المرض، تمثل الماضي في تمسكه بعاداته وأحلامه يقابلها، العجوز والد منقذ المريض، والمتمسك بأحلامه وعاداته.

- تشابه يصل إلى درجة التماثل في السرد الذي يتولى "المعوّق" تقديمه وذلك عن طريق:

الانثيال الحر للسرد، انعدام الترقيم أو افتقاده لدوره النحوي الوظيفي، غرابة التصوير، وندرة التشبيهات، واعتماد الرائحة، رائحة الأجساد، في التعبير عن الحب، أو بغض المعوّق للآخرين وبخاصة تجاه المرأة، مع استخدام ضمير المتكلم في ذلك كله، هذه التقنية التي استخدمها "فوكنر" بنجاح مميز وعلى لسان "بنجي" في الصخب والعنف. سبق أن استخدمها "جبرا إبراهيم جبرا" في "البحث عن وليد مسعود"، وتحديداً في الفصل الخامس الخاص بطفولة "وليد" والذي ورد

أيضاً بصيغة ضمير المتكلم، مع الحفاظ على الانثيال الحرّ للسرد بعيداً عن الترقيم، مع الحرص على استخدام حروف العطف لربط الجمل معاً. هذه الصيغة نجدها صفة رئيسة في البنى السردية التي ترد على لسان "منقذ"، ومن خلال ضمير المتكلم، لنراقب معاً هذا الاجتزاء من المبنى السردي في الأعمال الثلاثة ولنبدأ بفوكنر:

"فأمسكو بي وإذا بشيء حار يجري على ذقني وقميصي وقال كونتن "اشرب" وأمسكوا برأسي، كان جوفي حاراً وبدأت من جديد. فكانت بطني تصيح وكان شيء ما يعتمل في جوفي وبكيت أكثر وأمسكوا بي " (الصخب والعنف، ص٦٨).

وإذا انتقلنا إلى جبرا فإننا نجد التالي:

"أخذت الكيس وأفرغته من الكتب على عتبة الشباك ورحت أنا وسلمان وعبد نقفز في الحواكير إلى أشجار الزيتون جداد الزيتون مستمر ونحن نلتقط البقايا القليلة القائمة بين الأشواك والحجارة والتراب أو العالقة بالأغصان العالية تهتز وتضطرب والأقدام تتشبث بدراية " (البحث عن وليد مسعود، ص٢٦).

ومن " الذاكرة المستباحة " لمؤنس نقتطف:

"وناداني أبي فلم أسمعه، لأن صوته بلغ مسامعي دون حروف، أشبه ما يكون بسعال أو غمغمة وقلت لعله يكلم نفسه وعدت إلى المطبخ وأنا أرقص وأفرد ذراعي وأدور حول نفسي وراح المطبخ يدور معي ودار رأسي مع المطبخ ودارت الجدران وكنت منتشياً وصحت" (الذاكرة المستباحة،٢٢).

هذا التماثل في البنى السردية يثير لدينا سؤالاً رئيساً حول مدى المسموح والممنوع في التعامل مع النص الأدبي الآخر دون الإشارة إلى هذا " الآخر " وهنا نشير إلى أن مؤنس قد استطاع أن يوظف هذه التقنية السردية ضمن حدودها المميزة، كما أنه أعطاها خصوصية شخصيته الروائية - شخصية منقذ -، بل إن زيادة استخدام الأفعال المضارعة في هذا النمط من السرد يزيد من قدرته على بث الحيوية داخل النص، ويؤكد إمكانية حدوث ذلك واقعياً - الآن في النص الفني. وهذا ما نجح مؤنس في تحقيقه.

بل إن تشابهاً بين شخصية "بنجي" و "منقذ" بدا في استخدام الرائحة في وصف موقفه أو إحساسه تجاه المرأة، لنراقب ذلك عند "بنجي" في الصخب والعنف.

- كانت رائحة "فادي" كرائحة الأشجار في المطر ص٦٥.
- وكانت رائحة " فادي " كالشجر/مكررة في الصفحات ١٢٢،٩٦،٩٢،٩٠،٨٩ مكرر.

- وحملني أبي وكانت رائحته كالمطر ص١١٤.
- كانت رائحة فيرشي كالمطر، وكانت رائحته ككلب أيضاً، ص١١٧.

فإذا انتقلنا إلى "منقذ" في "الذاكرة المستباحة" فإننا سنجد التالي:

- وربتت آريا على كتفي، وتنشقت رائحتها التي تشبه الفلفل، ص٢٣.
- وجاءت سعاد وضمت رأسي إلى صدرها، فتنشقت رائحة شعشعة الشمس الوضيئه، ص٢٣.
- ليت سعاد تسكن معنا بدلاً من هذه "العبدة"، "آريا" ذات الرائحة الكريهة، وكانت عينا سعاد تشبه رائحة الجن والليمون، ص٢٤.
- ورائحتها جديدة طازجة مثل سيارة يركبها من اشتراها للمرة الأولى، ص٢٤.
- وقلت لآريا إن أمي كانت تقبلني قبل النوم، وكانت تضج برائحة البحر، ص٢٨.
- لقبلة آريا رائحة سيارة فولكس فاجن عتيقة مستعملة، ص٢٨.

- وتدخل شعشعة الشمس من عيني سعاد وتفوح من رائحتها، ورائحتها تملأ البيت بنكهة منعشة، ص٦٠.

هذا التماثل في استخدام الرائحة للتعبير عن الحب أو البغض تجاه الآخرين لدى كل من "بنجي، فوكنر"، و"منقذ " مؤنس "، إذ يؤكد وجود تأثر وتأثير في الطرح والرؤية، فإنه متعلق كذلك بخصوصية "المُعَوَّق" في تعامله مع الآخر، معتمداً على المثير المادي المحسوس أو المُدْرَك، الحواس بالذات، وهي ما يتمثل هنا بالرائحة مما يؤكد قدرة المبدع على النفاذ إلى خصوصية شخوصه، وإن ظل لفوكنر خصب الريادة وتميزها.

وإذا حاولنا البحث عن نقاط تشابه بين الجزء الأول من الصخب والعنف الذي جاء على لسان بنجي، وبين بعض ما ورد في " الذاكرة المستباحة " فإن وصف بنجي لمشهد رؤيته ما يدور من النافذة يستوقفنا:

"كانت رائحتها كالشجر. كانت الزاوية مظلمة ولكن كان بوسعي أن أرى النافذة، جلست هناك القرفصاء والخف في يدي، لم يكن بوسعي أن أراه، غير أن يديّ كانتا تريانه وجعلت أسمع الليل وهو يُقدم، ويداي تريان الخف دون أن أستطيع أن أراه أنا، غير أن يديّ تريان الخف، وجلست هناك القرفصاء وأنا أسمع قدوم الظلام " (الصخب والعنف، ١٢٢).

هذا الانثيال الحر للتداعي، مع استخدام علاقات غير منطقية بين الأشياء، اليد التي ترى، وسماع قدم الظلام، هذا اللامعقول الذي يوجده العقل غير الطبيعي بين الأشياء، نجده ماثلاً في شخصية " منقذ " وفي كيفية سرده للأحداث والأشياء.

"وكان شعرها أشقر مثل الربيع، وعيناها زرقاوين مثل لون الخاتم... ولاحظت أن بسمتها مشرقة مثل الغروب، ورائحتها جديدة طازجة مثل سيارة " (الذاكرة المستباحة، ص٢٤).

هذا السرد غير المنطقي في علاقاته، وفي إحالاته اللغوية، متعلق تأكيداً بشخصية غير سويّة، وهذا ما برع "مؤنس" في تصويره، بالتالي استطاع أن يقدم لنا شخصية "منقذ" غير السويّ لتكون رمزاً ودلالة للعطال السياسي، بالتالي سيطرة الخراب على الفعل السياسي / محلياً.

• • •

الفصل الثاني

دراسات تطبيقية

القسم الأول

أحياء في البحر الميت

...تجربة روائية رائدة(*)

(*) نشرت هذه الدراسة في مجلة "المجلة الثقافية"، الجامعة الأردنية، العدد ٧، ١٩٨٥.

"أحياء في البحر الميت"[1]

عظيم هو العمل الفني الذي يتحداك، ويضعك أمام مأزق المواجهة، كأنها حرب بينك أنت -القارئ- البطل في الرواية، وبين (العالم الواقعي/الفني). معركة لا هدنة فيها بل توتر ودخول إلى الأزمة في قمتها.

والرواية العظيمة هي تلك التي تبني مملكتها الخاصة، حياتها، صراعاتها، وتأزماتها، ولا تريحك كقارئ، بل تبقيك على الحافة، لا أنت واصل فتستريح، ولا أنت واقف فتمتد... صفحات كثيرة، وكلمات ممتدة بشخوصها أفقياً وعامودياً والنتيجة ربما... "فسحة للموت" كما يقول الشاعر الفلسطيني الكبير "محمود درويش"، أو "فرصة لاستنشاق الأكسجين في محيط ميت، ولا حياة إلا في بيروت"، كما يقول عناد الشاهد، بيروت الماضي الآن، الحاضر في لحظة إبداع الرواية.

---

(١) مؤنس الرزاز، "أحياء في البحر الميت"، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢.

قرأت لمؤنس عطاءاً غير ناضج في "مد اللسان"، عطاءاً حريصاً على أن يقول لا لكل خطأ، فجاء "ربيع" خارجاً على القيد، حاملاً هموم واقع يتشظى بالهزائم، ونكران الذات، والنقد الذاتي، ولكن "ربيع" كان صغيراً على اللعبة بعد، فجاء قاصراً على أن يعبر عن حالة واقعية، جاء أقل من طموحه.

وقرأت لمؤنس "نمروده" ففاجأني بطرحه السياسي الأيدولوجي، أكثر من مفاجأته لي ببنية فنية خاصة، استوقفتني بعض شخوصه/ وكلها متمردة، خاصة ذلك البدوي الضارب في الراهن... الممتد إلى أحدث منجزات الفكر، الذي يحمل في داخله خيمة وعشائر وغزواً ربما أخفق في طرقه.

واستوقفني كذلك موت الفارس البدوي "متعب القحطاني" معجزة المدينة، غير القابل للتدجين، ولكن قبوله لمبدأ الاستراحة أفقده فروسيته للأبد، لقد دخل مرحلة التدجين، فكان يجب أن يموت، ذلك أن السقوط يبدأ بخطوة واحدة.

وقرأت لمؤنس الرزاز ترجماته، فوثقت به قادراً على أن يضيف الكثير للمكتبة العربية، بل لا أذيع سراً إذا قلت أنني استرحت إلى ترجماته اكثر من عطائه الإبداعي في "مد اللسان

الصغير" و "النمرود"... ولكن جعبة الفنان تبقى مليئة بالمفاجآت، فيمتد معطف "غوغول" ليُظهر المزيد من القدرة، والمزيد من قسوة التشرد اليومي... والمزيد من الإبداع.

فاجأتني رواية "أحياء"، لماذا؟، لا أدري لذلك سبباً خاصاً، اللهم عمومية مفادها أن هذه الرواية قالت أشياء كثيرة أحسها في الداخل، "تحت الحجاب الحاجز" كما يقول مصطفى سعيد بطل "موسم هجرة" الطيب الصالح".

لذا فستذهب هذه المحاولة النقدية في رحلة استكشاف عبر عمل فني مميز في بنيته وأطروحته، قادر على أن يلم عوالم أكثر من رواية... وهو قادر أيضاً على أن يتجاوز هذه العوالم الروائية بعد أن يستخلص رحيقها، فيتكون العمل الجديد مستقلاً، وقادراً على أن يصرخ: أيتها الجغرافية، إنني أمتلك هنا في الأردن رواية حقيقية.

في المكان والزمان الروائي

المكان بيروت، بيروت هي الأصل، وهي مفتاح كل دواء، ومهما حاول الروائي أن يفكك في بنيته الروائية ليخدعنا، أو ليمرر علينا مقولات تخفف من الضغط السياسي/ المكاني في العمل، فإن بيروت تبقى هي العمل، وهي الرائز الأساسي في البنية الروائية.

وعلى الطرف المقابل يقوم الوطن -من المحيط إلى الخليج-، وطن ميت، ولكن الموات على السطح، و "كفى" غير قادرة على أن تكون أنثى في غير بيروت، لذا فلا اتصال، بل لا تداخل معها إلا في بيروت. فليس "عناد" هو العاجز، ولكنه عجز الآخر، والآخر هو الواقع العربي السائد، لذا فنحن نعيش عجزه، ومواته التدريجي، وقمعه، والعلاقة الإنسانية الحقيقية تتطلب واقعاً حقيقياً، وتربة ملائمة لكي تنمو وتزدهر.

والزمان هو بيروت كذلك، إنه الراهن روائياً، أي الماضي وقائعياً... بيروت زمن الثورة، والمقاومة، قبل الخروج والخراب الأخير، بيروت الحاضر المنبثق من الثورة، والمتدفق إلى المستقبل، ولكن؟:

هنالك زمن آخر، زمن الرتابة والموات السائد في كل مكان عربي آخر عدا بيروت، وحتى عند كفى/ الرمز/ الوطن، وحتى لو عمد الروائي -وهذا ما لجأ إليه في روايته- إلى التقطيع، والتداخل، ووضع فواصل هذيانية، فالنتيجة واحدة، وتقوم على:

- بيروت: المكان الحاضر /الماضي، في ثورته واندفاعه.
- ثم الوطن العربي: المكان الميت، والزمان الماضي قدماً في قهره وقمعه.

إذن فنحن واقعياً أمام نقيضين متصارعين في المكان وفي الزمان وهما:

- بيروت: المكان / الثورة، والزمان: المتغير، المليء بتناقضاته.
- البحر الميت، رمز الوطن العربي: المكان الميت، والزمان الغارق في حاضره القمعي.

وبينهما يجيء "عناد الشاهد"، أداة تواصل، ووسيلة إظهار، وحياة مراقب خبير، ومتابع لأدق التفاصيل.

وحتى يكتمل البناء الروائي خالياً من لعنة "سنمار"، لا بد من فرد أفقي، فتجيء الشخصيات لتقول لنا المكانين في تناقضهما، بل وصراعهما غير المحسوم، وغير المنتهي بعد. ولتقول لنا الزمانين في ذهابهما متعاكسين متضادين - وأداة اللقاء بينهما هو "عناد الشاهد".

وهكذا تبدأ الرواية في تفتيت عالمها اليومي، لكسر أحاجي الشخصيات، وفتح ملفاتها واحداً واحداً، وليحافظ "عناد الشاهد" على دوره، ومتابعته الواعية، والهاذية معاً، لقول الواقع حتى في البحر الميت، ولتدخل الشخصيات الروائية حيز الفعل المباشر، بواسطة إبراز علاقاتها (التناقضية، أو الأيدولوجية) بعناد الشاهد، الذي يمثل العمود الفقري في

العمل، لتتهندس أمامنا الشخصيات بدلالاتها المحددة:

أ) الرائد + المشير + الرئيس ←— الأيدولوجية القومية ←— سقوط تاريخ وخيانة لمبادئها.

ب) مثقال - مريض في القلب ←— الأيدولوجية الماركسية ←— مسافة شاسعة بين القول وبين الواقع/الفعل.

ج) مريم + الغزاوي ←— الثورة الفلسطينية في حربها، وثورتها المستمرة مع معاناتها الدائمة من "الرائد" وما يمثله حليفة القديم/ الجديد وهو النقيب وما يمثله تاريخياً ووقائعياً.

وهكذا تتلملم الرواية أمامنا بنائياً، لتطرح المعرفي الذي تريد/ مقولاتها محاولة أن تلبس اللاواقعي في البناء، في الوقت الذي تنطلق فيه من الواقعي حياة ورمزاً، وهي أثناء حركتها هذه، تأخذ معها أهم البروزات في الرواية العربية الراهنة، إنها تعمل على أن تختزل روايات "وأنت منذ اليوم"، "البحث عن وليد مسعود"، "بندر شاه"، و"مريود"، "المتميز"، "المتشائل" و"لكع بن لكع" وجزءاً من تجربة روايات الغيطاني الأولى، هذا من الرواية العربية، أما من الروايات الأجنبية فإنها تلتقط أو تستفيد أشياء من "الصخب والعنف"، مضمنة مجموعة من الأسماء عبر تجربتها الجزئية، عن طريق التقاط لحظة من التجربة الشخصية، أو لحظة روائية من تجارب: "ييتس" "فرجينيا وولف"، "فوكنر"، "بايرون"، "جويس"، "همنغواي"،

"سبينوزا"، ومحلياً: "تيسير سبول"، لتؤكد الرواية تمازج "عناد الشاهد" (البطل الروائي) مع الروائي نفسه، في محاولة لخداعنا مرة أخرى، بأن "عناد الشاهد" ليس أكثر من مثقف يعيش على طرف الحركة السياسية/ الأيدولوجية العربية، لتخفي عنا بالتالي أن عناد الشاهد ليس سوى الشعب نفسه، الذي ترتكب باسمه كل المعاصي، ويُحرثُ عليه مثل "فدان البقر"، مع عدم السماح له بالموت ولا بالحياة، وهو الوحيد المتضرر دائماً، طبعاً مع ضرورة الإبقاء على الدلالة الأولى لعناد الشاهد ممثلاً للمثقف العربي.

مختارات وإشارات

- "عناد الشاهد ترك لي هذه الأوراق، وغاب، أين؟ لا أدري؟ ففي مقام اليقظة قال إنه سيعود إلى لبنان، وينحدر إلى الرشيدية، وفي حالة الوهم واضطراب الحواس قال إنه سيمضي إلى الصحراء" (الرواية ص٧،٦)

ترى... أليس هذا هو نمط اختفاء وليد مسعود في رواية جبرا إبراهيم جبرا "البحث عن وليد مسعود"؟.

- "غير أني حمدت الله، كان يمكن أن أعثر على نفسي منبطحاً وسط شارع مزدحم وقد تحلق الناس حولي" ص١٠.

ترى.. أليس هذا شيئاً من خصوصية البنية النفسية لسعيد المتشائل في رواية إميل حبيبي "الوقائع الغريبة...".

• "رنوت الفضاء عبر النافذة، الوقت إما الضحى أو المساء، فضاء رمادي كثيف مضرج بالرصاص، لا فارق في هذه المدينة التي سقط فيها رأسي بين الضحى والمساء" ص١٠.

هي أجواء قريبة ولا شك من أجواء مدينة بندر شاه الخرافية في رواية الطيب صالح "بندر شاه".

• "وولجت إلى مدينة الحلم، سألت شاباً يندفع بحماسة وطيش، إن كانت المدينة مدينة الفجر المتصل، فأومأ، وهبَّ يطارد كأنه الريح الجامحة وشبت النشوة في صدري" (الرواية، ص١٢).

ألسنا نرى أنفسنا في أجواء تقترب -إن لم تكن جزءاً- من تجربة جمال الغيطاني في روايته الأولى.

• يضاف إلى ذلك تضمينات مباشرة من النص الروائي لتيسير سبول في "أنت منذ اليوم" ومن النص الروائي "الصخب والعنف" لفوكنر خاصة صفحة ٣٤ وصفحة ٣٦.

• "كنت اقرأ الآن صوت مريم الذي انطلق منذ شهر، قال الطبيب في مستشفى بيروت إن المولود سيعيش، لكن أمه ستموت، وماتت" (الرواية ص٤٤).

أليست مريم هي نوال "المتميز" لمحمد عيد، التي ماتت في حالة وضع، والتي تحمل كذلك نفس رمز مريم.

ولكن هل تعني هذه الإشارات، (والتشابهات في الطرح، في الجو العام، في بعض الشخصيات) فقدان الخصوصية لرواية أحياء؟ بالطبع لا، إنه وعلى الأصح يعني الريادة، والقدرة على هضم وفهم أحدث الإنجازات الروائية بنية ولغة، وتلخيصاً ووعياً لأهم المواقف الفكرية والحياتية، ثم إخضاع هذا كله للتجربة الذاتية وطرحها بأسلوبها الملائم، ومن هنا تجيء إحدى أهم خصوصيات البنية الفنية لرواية "أحياء"، بل ربما من هنا تشرب شيئاً كثيراً من قدرتها على خلق التحدي لقارئها.

• • •

"أحياء" في مسار الرواية في الأردن

نجاح كبير تحققه رواية "أحياء" للمسار التاريخي للرواية الأردنية، بحيث يصبح بإمكاننا أن نقول بصوت مسموع، إن هذا الوليد الجديد، الذي عانى فقر الدم، وإجهاض الولادة

أصبح قادراً على أن يقول إنه موجود، وهو بوجوده هذا يشكل امتداداً للعطاء الروائي العربي.

إن روايات الكابوس، وأنت منذ اليوم، وأوراق عاقر، قد لقحت ولادات جديدة على طريق تطور الرواية الحديثة في الأردن، حيث تجيء رواية "المتميز" و "العودة من الشمال" تواصلاً للخط الروائي الحديث، ومتابعاً في جريانه، ثم تجيء رواية "أحياء في البحر الميت" لتنقذ مسار الرواية في الأردن من دخول قصص طويلة إليها باسم روايات، أمثال قصص "الأبله" و "ثم وحدك تموت" و "الطريق إلى بلحارث" وغير ذلك، ليستمر العطاء الروائي في تواصله ونموه الإيجابي نحو الأفضل.

بيروت الواقع- بيروت الحلم

إذا كانت فجور هي حلم الشاهد، وإحساسه بالوصول إليها يعطيه دفقاً غير عادي بالحياة، وبالقدرة على المجابهة، فإنه حين ينزع قشرتها لا يلقى منها سوى انتفاء الحلم وظهور نقيضه.

لنمضي مع الشاهد مقترباً:

"وأدركت أنني خطوت إلى أمام، ووقفت على منحنى يُطل على كنهها، فإذا مددت يدي نلت غيبها".. الرواية ص٧١.

إنها فجور، المدينة والمرأة والحلم، ولكنها تفقد هذا البريق، ولذلك فإن مدينته التي يقصدها، والتي: "لا ليل فيها... إنها فجر متواصل، صيرورة فجر... واسمها فجور" ص١٣٢، لا تلبث أن تبدو امرأة متهدلة الصدر "فإذا بنهديها متهدلان يكادان يمسان حجرها...الخ" ص١٣٧، إنه الحلم مدمراً إذن "أنبأني الغيب أنك ستقصد يوماً مدينة فجور، ولكنك ستدرك مدينة لم تقصدها كذلك، قالت: ما بقي من الحلم، وهذا الشيخ، وأما المدينة فهي الحلم ناقصاً... فمشوّهاً... فمدمّراً... وذهلت، قلت إن هذي المدينة هناك... ليست الحلم، إنها الوهم... أفهمتني أنه لم يبق من طهارة الحلم شيئاً.

- إنها طهارة ما تبقى من الحلم المدمر".ص١٣٣.

أهو تشوّق الفنان إذن؟، وهل كنا سنفهم ما جرى في بيروت واقعياً، ولو قرأنا رواية "أحياء" قبل الخروج عام ١٩٨٢؟، بل، ألن نتعجل عندها ونستزيد من الإدانات للرواية والراوي معاً؟ ثم أي تشوف هذا الذي يملكه الفنان عموماً؟، هل هو قادر على قراءة الغيب؟، أم انه مثل رائش الحظ الجاهلي؟.

ليس هذا موضوعنا هنا، ولكنني أشير إلى أن الذي يحكم صدق أو فشل تشوف الفنان للمستقبل إنما هو درجة وعيه، وإدراكه، والتحامه بالواقع الراهن/ الحاضر في حركته نحو

المستقبل، وفي وعيه وإدراكه كذلك لارتباط هذا الحاضر بالماضي الذي انبثق منه. ذلك أن "للواقع بنيته، وللفن بنيته، وهنالك مجال مستقل إلى حد ما لكل بنيه... ولكنهما رغم استقلالهما متداخلان، تقوم بينهما علاقة جدلية"(١).

وإذن، وعلى ضوء ما سبق، فإن المدينة المتخيلة "فجور" والتي تمثلت في "بيروت" زمن الفعل، لم تكن مدينة الحلم، وإنما مدينة الوهم... لماذا؟: لاختلاف هذا الواقع وتناقضاته، فمع وجود الحركة الإيجابية الفعالة ممثلة "بالغزاوي ومريم"، فإن هذا الاتجاه الفاعل يعيش ضمن كل متصارع، ومتسارع لتصفية الآخر، والرائد -بما يمثله- أصبح أداة القهر الرئيسية في هذا الواقع، ومع أن بيروت تصير مدينة الوهم لا مدينة الحلم، فإنها تملك في حركتها [أثناء الثورة] خصوصية الفعل الثوري في زمانه وعالمه، لنعد إلى النص مرة أخرى لنرى ما هي بيروت:

- "إنك لا تنزلين شوارع بيروت مرتين، فهنالك حركة جديدة تجري فيها باستمرار"ص١٣.
- "بيروت صبية طائشة يرقص شعرها على إيقاع انتشار الرذاذ"ص٢٠.

---

(١) انظر : عبد الرحمن ياغي، أبعاد العملية الأدبية، عمان ص ٣٤.

- "بيروت رئتان وأكسجين، وكنا نعاني من ضيق مزمن في التنفس"ص١٦.
- "لا أكسجين إلا في بيروت" ص٤٦.
- "والزمن في بيروت لا يعرف فائضاً يُعار أو يقرض" ص١٥٩.
- "بيروت وحدة أضداد، الحمراء باريس، وصبرا هانوي... المسافة بين الحمراء وصبرا تجتازها السيارة في خمس دقائق" ص١٧٢.

هذا هو الوجه الثوري لبيروت، ولكنها حاملة بذرة فنائها، تتمثل هذه البذرة في الصراع بين نوياتها الرئيسية، إذ يمتد هذا الصراع حتى فيمن يفترض أنه يمثل الإيجاب فيها، فالصراع في بيروت ليس فقط بين قوى الثورة وقوى اليمين، بل بين الثورة "والرائد" بما يمثله، والنتيجة كانت مقروءة أمام عناد الشاهد، ولذا فقد رآها مدينة الوهم، لا مدينة الحلم.

صحيح أن الرواية لا تسجل موقفاً واحداً سلبياً ضد مريم والغزاوي، بل يثبت في النص أن الصحيح الوحيد في ذلك كله -في بيروت- أو في هذه الدوامة إنما هو "مريم والغزاوي"... إنهما الحالة الوحيدة المصرة على القتال، والثورة، ومقاومة كل خطأ.

الغزاوي ومريم هما الإيجاب الوحيد في واقع سلبي حتى نخاعه، والنتيجة إذن مقروءة، إذ لا يمكن لهذه الفاعلية -مريم والغزاوي- أن تكون بديلاً عن وطن ميت من المحيط إلى الخليج، وحتى لو أرادت أن تكون بديلاً عن هذا الموات لما سمح لها بذلك، وهذا ما حدث واقعياً أثر حرب ١٩٨٢.

إذن فإن مبتدأ تيسير سبول في "هجيره" وعبر بطله "عربي" ما زال بلا خبر، وذلك أن "مؤنس" في محاولته خلق الخبر في "فجور"، وعبر بطله "عناد الشاهد"، إنما طرح مبتدأ أخر جديداً يبحث عن خبره. ثم إن حركة الواقع اليومي، [حصار بيروت والخروج] ثبتت، ضياع الخبر، والحاجة إلى مبتدأ جديد.

مثقال وحصاد الرؤى الطيبة

الشخصية الثانية التي تستوقفنا بعد "عناد الشاهد" هي شخصية "مثقال"، وإذا كان عناد متناقضاً مع مثقال في فكره ووعيه وبالتالي موقفه، فإن هذا التناقض لا يصل إلى حالة صراع، لماذا؟ لأن مثقال لم يتجاوز حلمه، والقراءة الأولية تفيد مقتل هذا الحلم مباشرة، وهنا فإن علينا أن نميز بين مثقال الفكر، وبين "محجوب" الفكر والممارسة معاً، ممارسة محجوب تهدد "الحركة". والنتيجة هي مقتله، أما مثقال صديق "الرائد" فهو في حالة رجوع، أو نكوص عن ممارسة

الحلم واقعياً، بل والاكتفاء بحدود الوعي النظري والقراءة المستمرة، مثقال يمثل شخصية يبدو أنها تلح دائماً على "مؤنس الرزاز" إذ نجد بداياتها "مد اللسان الصغير"، ولكنها تقوى وتزداد حضوراً في قصص "النمرود" لتبرز على حقيقتها في رواية "أحياء"، ذلك أن مثقال"، إنما هو ذلك البدوي الذي يعيش تناقضه الحاد، أحدث منجزات التكنولوجيا يراها أمامه، وأصدق وانضج الأفكار الإنسانية يقرؤها ويتشربها تدريجياً، ولكنه مقابل ذلك يحيا في واقع عشائري، يحكمه قانون الماضي (العشيرة)، فكيف سينجح مثقال في التوفيق بين حاضر عشائري، وبين تطلع تقدمي؟؟

من هنا كان انهياره على مستوى الفعل أمراً "حتمياً"، لذا فلا نعجب من هذه المفارقة التي يطرحها الروائي، وهي تشير إلى البون الشاسع بين الفكر، وبين الواقع الذي يجب على الفكر أن يجد ممارسته فيه:

"مثقال يُلح على إقامة نقابة لعمال المصنع المجاور للبلدة... نقابة لأنصاف البدو، أنصاف الفلاحين الذين يعملون في المصنع، والمصنع مقفل بسبب الثأر، قتل عامل بدوي عاملاً بدوياً آخر، وقامت الدنيا، وأقفل المصنع" الرواية ص١٥.

وفي موقع آخر:

"عاد عواد الهلالي من موسكو طبيباً فنشر مبادئ الأممية... وعاد طراد السعداوي من القاهرة مهندساً... فدعى إلى القومية العربية، فلبى رجال من عشيرته..الخ" الرواية ص١١٩.

وهنا يبدو التناقض واضحاً في فكر يُفترض أنه يلغي القائم (العشائرية) وبين انتماء إلى هذا الفكر، ليس عن طريق فهم بنية وطبيعة هذا الفكر، وإنما التعامل معه من خلال نقيضه -العشائرية- وبالتالي ينجح النص في التأكيد على أن العشائر هي التي تحكم وليس القناعات.

ولكن مثقال حلم يعيش المستقبل، بينما الحاضر يطارده في مختلف المواقع: المصنع مغلق، والأب حانق، والسلطة لا تسمح له بالعمل، وهو يفكر في الدراسة في جامعة لومومبا، ولكن... "قلبه مريض" وهنا تبدو الإشارة مقصودة، فمرض القلب مؤشر على خراب الداخل، وبالتالي عدم قدرة مثقال على تقديم شيء حقيقي غير الحلم، وهو بحلمه يلتقي مع عناد في موافقته، وانتظاره، ومشاهدته هذا الذي يجري، إذ وكما تقول "مريم" مخاطبة عناد: "أنت تقول كان... ومثقال يقول سوف، أنت كان... ومثقال سوف؟ أنت...) الرواية ص٩٩.

فالنتيجة إذن واحدة، فلا عناد الماضي -الفكر القومي- قادر أن يصل إلى الحاضر المشرق، ولا مثقال المستقبل / الحلمي -الفكر الماركسي- قادر أن يبدأ من الحاضر / الماضي...

والتناقض متشابه الحدة، سلبي النتيجة، وهو متقارب بينهما، مع وجود الصراع الظاهري بين فكرتين وأطروحتين:

القومي الماركسي

وإذا كان: الماضي ميتاً -بحكم عدم امتلاكه الحاضر. والمستقبل ميت- بحكم عدم امتلاكه لا الحاضر ولا الماضي.

فأين الحاضر إذن؟.

هنا تتقدم شخصية "الغزاوي" و "مريم".

من خلال متابعة هاتين الشخصيتين تستوقفنا ملاحظتان متداخلتان:

أولهما: أن "الغزاوي" بمقدار ما هو كذلك، أقصد بمقدار ما هو هذا الشخص بعينه، بمقدار ما هو عام كذلك، أي هو شخصية عامة لا خاصة فقط، ومع ان الروائي أعطانا بعض علاقاته: [حبه لمريم،إصراره على النضال والثورة، مشاركته في القتال الداخلي في بيروت. مشاركته في القتال على الحدود ضد العدو الصهيوني، زيارة أمه للاطمئنان

عليه ولقائها بصديقه "أبو الموت"]. مع هذه الخصوصية في العلاقات، فإننا لا نكاد نمسك هذا الغزاوي، لماذا؟ لأنـه فكرة في ذهن الروائي، بالتالي فهو أقرب إلى حالة معايشة منه إلى شخصية محددة، عناد الشاهد يعرفه ولا يعرفه، يحبه ويتمنى مشاركته مريم، والغزاوي واقف مثل جبل، يقارع كل من يقف في طريقه معترضاً مساره، وحتى محاولة انتحار عناد جاءت أمامه كأنما ليستغيث به، وهذا ما حدث فعلاً حينما أقدم الغزاوي على إنقاذه.

وثانيتهما: أن مريم -وان كنا لا نعثر كذلك على حرارة يومية متواصلة لها- فإنها تملك خصوصيتها الثائرة، من سجن الاحتلال، إلى سجن عربي، إلى بيروت، ترفض الزواج، وتصر على القتال -وهي الفتاة الجميلة المشتهاة من الجميع- إنها الحاضر ذاته في روغانه، وقدرته على الوجود دائماً، ثائراً، متمرداً، رافضاً أن يركع.

فالحاضر في الرواية إذن إنما يتمثل في فكرة الحضور/ الوجود، والرواية لا تركز عليه إلا من خلال إطلاله البعيد على ما يجري، وفهمه لهذا الذي يجري، ورفضه له، بل إن الانهيار يعم كل شيء، "الشاهد" بهروبه وإدمانه، "مثقال" بأحلامه الطوباوية ومرض القبل، "الرائد" بجنونه، زوجة الرائد بانحدارها في هوى الذات وهموم الجنس، وحتى

"النقيب" بعلاقته الطيبة مع الرائد، وانتهاك حرمة "كفى"، -الحبيبة والرمز-، كل شيء في الحاضر إذن يبشر بالخراب ويسوقه معه إلا هذا الثنائي العظيم -الغزاوي ومريم-:

- "مريم تلهث وتلعن الحرب في سرها وتحارب، بين الحرب والحرب حرب أهليه، والحرب الأهلية زنزانة، وبين الزنزانة والزنزانة مخيم وخيمة، وبين المخيم والخيمة مجزرة... نتوقع حرباً أخرى". الروايةص١٣٦.
- "وجه مريم رغم الهول... مطر دماء" ص١٥٠.
- " ويملأ الضحك فم الغزاوي... ومضى، عينيه منارة" ص١٣٦.
- "الغزاوي يطوّق مريم بذراعه القوية وهي تتحدث مع عناد، يتناول يدها اليسرى ويشد عليها" ص١٧٧.

هو حضور قوي، هذا صحيح، ولكنه حضور مهدد، مهدد بأكثر من مقتل: الحرب الأهلية، الرائد وما يقوم به، والعدو الصهيوني. والنتيجة واقعياً؛ حصار بيروت، ثم الخروج.

وهكذا يظل حتى الحاضر في الرواية غائباً عن حاضره واقعياً، باحثاً عن مبتدأ جديد في مكان جديد.

• • •

كفى... الرمز الهارب من التحقق

تجيء شخصية كفى في مجملها في الرواية محملة ببعد رمزي يشير إلى الوطن في حالة إشراق وفعل وتوجه نحو الأفضل، عندها سيمكن لهذا الوطن أن يتصل بأبنائه، بالبطل (عناد) في الرواية، وقد شكلت بيروت مرحلياً هذا التواصل، بمعنى أن كفى وعاشقها (عناد الشاهد) ينجحان في خلق تواصل إنساني في بيروت، وهذا -وكما سبق وأشرنا- يعود إلى خصوصية بيروت (الحالة الثورية في حينها) بالتالي قدرة بيروت على أيجاد وخلق حالة التواصل الإنساني.

أما في الوطن (البحر الميت)، فلا تواصل، فالعجز هو الذي يغلق هذا الانفتاح على الأخر:

"ولكن جسدي التحم بجسد كفى، فتضرجنا بالعرق واللهاث والعجز" ص٥١. لذا، وفي ظل هذا العجز، يتقدم "النقيب" أداة قهر كفى [والمسؤول عن عدم التواصل بين العاشقين كفى وعناد]، ليحرث أرض كفى، ويتواصل معها، قهراً أو رضى، لا فرق فالتواصل لن يعطي إلا الموات، لأنه تواصل القاهر لا تواصل العاشق:

"كفى التي يعرف العالم كله أنك عازم على الزواج منها تخونك مع النقيب" ص١٢٣. ولكن طموح عناد إلى كفى

طموح جامح، وعشق سري يحتاج مناخاً حقيقياً حتى يتم التواصل، والمناخ كان بيروت:

"وأفهمتني كفى أنني كنت ارتعش نشوة معها في بيروت"ص١٣٦.

هو (عناد)، الذي يرتعش نشوة، والرقيب هو الذي يمارس قهره ضد كفى، وكفى البحر الميت (الرمز، الوطن)، لذا فهي تبدو في الإطار الواقعي سراباً، لانعدام توفر شرطها الإنساني:

"وجه كفى يابس في مسقط رأسي"ص١٥٠.

لماذا؟، لأنها "وهم مثل كفى" ص٥١، هذا الوهم إذن يمتد ليشمل أكثر من حالة:

- الوطن الكبير المرموز له في الرواية بالبحر الميت.
- والوطن الصغير "الخاص" المرموز له بكفى.
- وبيروت مدينة الأضداد، وحركة الفاجع على مستوى الواقع. فهل يعني هذا مواتاً عاماً؟

الروائز الأساسية في الرواية تريد أن تقول ذلك، فكفى، ومريم ليستا سوى الحلم، أحدهما قائم في الحاضر [الثورة -مريم]، والآخر في مستقبل غير منظور، وحاضر مستلب.

وأود هنا أن أشير إلى أن مثل هذا النمط النسائي [كفى، مريم]، إنما يشكل ظاهرة بارزة في العطاء الروائي العربي في العقد المنصرم [عقد السبعينات]، إن محاولة الترميز التي يتم إعطاؤها للشخصية يعمل غالباً على أن تفقد الشخصية جزءاً من خصوصيتها لصالح العام (الترميز) في الشخصية، ومع أن "مريم" في "أحياء" تجاوزت هذه الإشكالية بحكم كونها رمزاً لثورة قائمة، فإن "كفى بقيت ضبابية ضائعة، إنها شخصية تذكر بشخصية "منى" في "الزمن الموحش" لحيدر حيدر، وربما تذكر كذلك بشخصية "شهد" في رواية جبرا "البحث عن وليد مسعود".

نعود إلى الموات السائد والمسيطر في الواقع الروائي في "أحياء" فنجد أنه موات لا يكتفي بالسيطرة على الزمن الروائي، وإنما يمتد وقائعياً، إذ جاء حصار بيروت، والخروج الفلسطيني منها، ليعيد تأكيد حضوره -أي حضور حالة الموات نفسها-.

ومع ذلك، فإن الروائي يعي إشكاليته جيداً، بمعنى أنه درى إلى أي مصير يقود أبطاله، ويقودنا معهم، ومن هنا نجده أحياناً يهرب من قتامة هذا الواقع، عن طريق اللجوء الى الطرح العقلاني -الفهم العقلاني- لحركة الواقع، مركزاً ومرتكزاً على المستقبل في الرواية وبشكل أكثر دقة على ممثل

حاله المستقبل من خلال حلمه وهو شخصية مثقال، ومركزاً كذلك على الحاضر المشرق في زمنه الروائي ممثلاً في "مريم والغزاوي".

إذن، فمع وجود الفاجع مسيطراً وسائداً على السطح، فان الأعماق تنغل بالحركة المستمرة، والقلق المعدي، إن "كفى" قادمة، والتواصل ممكن، ولكنه مشروط، مشروط بالتقاء الجميع معاً، مثقال وبما يمثله، والغزاوي ومريم وما يمثلانه، وهو [عناد الشاهد] بما يمثله كذلك.

عندها يجيء "معهم" مثقال، فيصبح قادراً على أن يتحقق، وحرث البحر عند مثقال، ليصبح حرثاً في أرض طيبة، تخرج أسرارها:

"أنت تحرث البحر يا مثقال، تحرث البحر، وإذا بالبحر سهوباً ومروجاً، وإذا بالسنديان والصندل والسرو والتفاح وأشجار عجيبة تطلع من بين الأمواج، وأشجار تطلع من بين الأشجار، ونباتات خرافية تومىء وتطل، وكأن الهواء ينط كصبية تلعب بالحبل من قمة إلى أخرى... ويتزحلق كولد عفريت إلى الوادي، ويشد شعر البنات... وكانت البنات مريم... أشجار تطلع من البحر، ومثقال يحرث، وأشجار الملح تنهض ثم تميل أشجاراً من السكر والشهد والبحر الميت يستفيق". الرواية ص٣٧.

هو الحلم إذن يتقدم ليصير بديلاً عن الواقع، وحرث مثقال ممكن التحقق، ولكنه يبقى قاصراً إذا لم يقترن بالفعل الثوري اليومي القادر على المواجهة في ظل نكوص الرائد، وانهيار الشاهد، وقبول كفى بالخيانة.

عالم عجيب متداخل هذا الذي يطرحه مؤنس في روايته، عالم يملك خصوصية الإبداع، وضخامة المحتوى، وعطاء معرفياً قادراً أن يلم عوالمه، لتتحرك الشخوص وتضطرب، وتنهار، وتجن، وتحلم.. لتنتهي إلى عالم مفتوح النتائج قابل للموت والدمار، بمقدار ما هو قابل للثورة والنماء... إنها بيروت قبل الحصار، ليجيء الحصار، ويليه الخروج، ويسود الصمت... يسود الموت، بحر ميت من المحيط إلى الخليج ويبقى بحاجة إلى مبتدأ جديد وفعل جديد.

• • •

خاتمة

هل نكون بذلك قد أضأنا بعض الجوانب الرئيسية في رواية "أحياء في البحر الميت"؟

وهل حقاً أنها رواية متميزة وقراءة جريئة لحركة زاخرة بتناقضاتها؟ وهل حقاً تشكل "أحياء" تحدياً لقرائها؟.

أسئلة أرجو أن تكون الدراسة قد أجابت على جزء وافر منها.

وقبل أن أختم الدراسة أود الإشارة إلى الملاحظات الأربع التالية:

- خصوصية هذه الرواية المتمثلة في الاستخدام اليومي المتحرك كمادة روائية بما يحمله هذا الاستخدام من خطر الانزلاق الأيدولوجي، أو أخطاء الاستقراءات والنتائج.
- إنها رواية لا تكتفي باستخدام اليومي (الوقائعي)، وإنما تتكيء على الفني كذلك، الفني الذي يشكل مادة لروايات أخرى، وبخاصة من روايتي (أنت منذ اليوم) و (الصخب والعنف) ثم نعيد تشكيل هذا الفني بحيث يصبح واقعاً يومياً يشرب الروائي منه بعض عوالمه، ومن ثم يعيد صياغتها في عمله.

• المراوحة في استخدام اللغة ضمن بنيتين مركزيتين وهما:

- اللغة الصوفية، الموحية، القادرة على خلق حالة الحلول والاندغام في الآخر:

"ولم يزل يمشي وأتبعه، ولا صوت سوى خطوات، ووقع خطوات تقع، ثم وقفنا على قمة الجبل الناهض على كتف المدينة، فإذا خيمة يشع منها ضياء باهر، أومأ الشيخ العملاق بوجهه أن أدخل فدخلت... ولا... وقفت بالباب مبهوراً... فإذا بي إزاء امرأة وجهها وجه هالة البدر، وصدرها صدر النهار... قالت بصوت ليس كالصوت". الرواية ص ١٢١.

- الوصف العادي، الجملة التي تنقل حدثاً مباشراً، تصفه بعمق وبمعايشة، إذ لا وجود للغة ميتة في الرواية.

"في لحظة واحدة أنبلج ألف فجر، الكون الأسود يضرب وهجه الناري في ثوب الكون الأسود المظلم... جن الليل، طاش عقله". الرواية ص٣١.

• قصدية التفكيك في البنية، بين أكثر من مكان، وأكثر من زمان، هذا على المستوى الظاهراتي، بينما هي في الواقع رواية متصلة الأجزاء، واقعية في تشربها لواقعها اليومي، ولكنها قادرة على أن تتجاوز، اليومي، لخلق عالمها الفني الخاص بها.

• • •

القسم الثاني

القمع... خطاب العصر

اعترافات كاتم صوت[1]

(١) مؤنس الرزاز، اعترافات كاتم صوت، دار الشروق، عمان ١٩٨٦م.

مدخل

١ - نسجل لهذا النص ابتداء التمايزات الأربعة الآتية:

أ- البطل الرئيس في النص وهو شخصية "يوسف/ كاتم الصوت"، هو شخصية نادرة في العمل الروائي العربي، نادرة بطبيعتها -كاتم صوت-، أي بطبيعة عملها، وهذا وضع طبيعي إذا تعاملنا مع الواقع الذي يتحرك النص به ومن خلاله، إذ أن ظهور مثل هذه الأعمال -كاتم صوت- هو نتاج جديد لواقع الاقتتال والتصفية الجسدية التي بدأت تظهر في التجربة السياسية العربية، وبالتالي يبدو طبيعياً تأخر ظهور مثل هذه الشخصيات في الأعمال الروائية العربية.

يضاف إلى هذا التميز في الشخصية، امتلاك هذه الشخصية في العمل خصوصيتها الفنية، من حيث تكاملها، وتوافق هذا التكامل مع تطور الشخصية تاريخياً، أي أنها جاءت نتاجاً طبيعياً لظروف قهرها وحياتها، إنها تقترب من الأنموذج الروائي بحيث تصلح أن تكون معبرة عن فئة -كواتم

الصوت- وهذه قضية ستتم مناقشتها باستيفاء عند الحديث عن شخصيات الرواية الرئيسية.

ب- خصوصية شخصية الدكتور إبراهيم مراد، فإذا كان يوسف كاتم الصوت يمثل الشخصية السالبة في النص، ضد الحياة وضد الإنسان، فإن شخصية الدكتور إبراهيم مراد تخبيء النقيض/البديل الموضوعي لسلبية كاتم الصوت، إنها تمثل حالة إنسانية إيجابية، وهي بالتالي تقبل في الإطار التنظيري أن نتعامل معها كأنموذج إيجابي للمثقف الثوري،صحيح أن مثل هذه الشخصية قد حاول الروائي العربي عبد الرحمن منيف الاقتراب منها في روايته "الأشجار واغتيال مرزوق" ولكنها هنا في نص مؤنس تبدو أكثر اكتمالاً وأكثر قدرة على نمذجة نفسها لتعبر عن حالة المثقف الثوري الفاعل والإيجابي في عهد الظلام والقهر والتصفية.

ج- تميّز موضوع النص، ألا وهو مقولة القمع السياسي الذي يصل درجة التصفية الجسدية، صحيح أن هنالك روايات عربية سبق أن أشارت إلى ذلك، بل واعتمد بعضها مقولة القمع السياسي محوراً للعمل مثل روايات "القلعة الخامسة" ورواية "شرق المتوسط" بل إن جزءاً رئيساً من المقولة التي تعتمدها رواية الأردني تيسير سبول "أنت منذ

اليوم" تعتمد القمع السياسي مرتكزاً، ولكن لنص مؤنس تميّزه في ذلك، إذ تظهر هنا وربما لأول مرة مقولة القمع داخل نفس الجماعة السياسية، وهي قضية أظنها لم تطرح بعد في الرواية العربية قبل ذلك.

د- التمايز الأخير الذي نود الإشارة إليه هنا بإيجاز هو تميّز لغة الرواية من خلال اعتماد الروائي فيها على لغة سردية روائية جميلة قادرة على الوصف الفني، ومن خلال اعتماده حواراً مكثفاً ساعد على تعميق مقولات/ خطاب النص الروائي.

ومقابل هذه التمايزات التي انفرد بها النص أو تميز بها نشير إلى عدد من الملاحظات التي يبدو أنها تقلل من تميز نص "كاتم صوت" وإن كانت لا تلغيه، من ذلك مثلاً:

- هنالك تحول في النص لا يبدو مبرراً فنياً في شخصية زوجة الدكتور مراد، وهي مريم القيمري التي كانت مع الحياة، مناضلة، تقف إلى جوار زوجها، تعي خطورة موقفه وتستوعب هذه الخطورة، ثم فجأة تتحول إلى النقيض، فتصبح ضد الحياة - ضد النضال بعد أن كانت مع ذلك، بل وجزءاً منه.

- ثم نتوقف عند الخطاب الأيدولوجي الذي يقدمه النص فنشير، أن قيمة النص الرئيسية تقوم على فكرة إدانة

القمع السياسي، وطرح أحد أشكاله السائدة، قمع الجماعة، باعتبار هذا القمع قدراً أو حالة أصبحت معاشة في الوطن العربي، ولكن هنالك أخطاء أيدولوجية جاءت في ثنايا الطرح من ذلك:

- محاولة الراوي المزاوجة بين القومية والمادية، وذلك على لسان شخوصه، ومن المعروف أيدولوجياً أن ذلك غير ممكن عملياً، ذلك أن المادية تستوعب الثانية، بحيث تصبح القومية مضمنة فيها وليس العكس كما تريد الرواية أن تشير.

ثم إن تبني "المادية الجدلية" كطريق للخلاص جاء من طرف مراهق "مراد الصغير وأصحابه" ثم ضُخِّم ليصبح هو البديل المطروح، مع ملاحظة أن مراد الصغير ينتمي إلى واقع طبقي منحاز أصلاً كطبقة ضد الفكر المادي، صحيح أن هنالك انحيازاً طبقياً، ولكن أن يتبنى الصغير هذه الفكرة ليصبح داعياً لها داخل الجماعة يبدو أمراً غير مبرر فنياً ولا يتفق مع تطور تدريجي في الشخصية.

- ثم إن هنالك عدداً من الأخطاء الفنية في النص منها شكلي بسيط كان يمكن تلافيه بسهولة مثل:

– ص٢٢٣ ورد اسم أحمد والمقصود هو مراد.

- ص١٩٤ ورد اسم يوسف والمقصود مراد الصغير.

ومنها أخطاء مهمة تتعلق ببناء الرواية ذاته مثل:

- ص١٢٤ ورد ما يشير إلى أن سيلفيا تسمع صوت يوسف، وهي أصلاً -كما وردت في الرواية- صماء لا تسمع، وهذا عمل على إرباك خصوصية شخصية سيلفيا، وأربك القارئ بالطبع.
- ص٩٨ - يقوم الدكتور مراد بإخراج الأوراق من تحت الثلاجة، وهذا أمر غير ممكن في بيت مراقب إلكترونياً ليلاً ونهاراً.

• ثم إننا وفي الجزء المعنون بـ"اعترافات فتاة في عنق الزجاجة" ومع أن الحدث يدور في عمان، فإننا وحين نبحث عن عمان في الرواية فلا نجدها، وهذا يضعنا في تساؤل أمام النص وهو: أين عمّان في النص؟

وحتى لا تبدو الدراسة تقابلية بين التمايزات الإيجابية والملاحظات السلبية، وحتى لا نظلم نص " كاتم صوت" فإن هذه الدراسة ستتحرك ضمن الخطوط الأربعة الآتية:

• طرح موجز لهيكلية النص، ومن ثم سرد الحكاية التي يقدمها النص.

• متابعة ودراسة أهم شخصيات النص باعتبار العمل بمجملة رواية شخصيات أساساً.

• متابعة الأخطاء الفنية وبخاصة تلك المتعلقة بشخصية الصغيرة "سناء".

• متابعة موجزة للغة النص في شقيها السردي والحواري.

بنية النص

لجأ الروائي إلى تقسيم روايته إلى خمسة مقاطع رئيسية حوت الحدث الذي تقدمه الرواية بخطه الرئيس، وبتفرعاته المتعددة، هذه المقاطع الرئيسية هي:

أ- مدارات الصدى وقد شمل هذا المقطع سبع تفريعات جاءت على الترتيب: الصغيرة، الختيار، الزوجة، الجنرال، الكلبة مشمشة، أحمد الابن، الملازم، وفي كل جزئيه كان كل شخص يحتل المركز الرئيس في القص إما بصيغة إعطاء الشخصية ذاتها حرية الكلام - القول، أو بالتحدث من قبل إحدى هذه الشخصيّات عن شخصية أخرى لإيضاح بعض جوانبها.

ب- الأصوات وكاتمها، ويشمل هذا المقطع أربعة تفريعات هي: يوسف كاتم الصوت، الزوجة، الملازم في بيته، ومنامات حبيسة التي ضمت العين المباركة والدائرة، وقد

جاءت كل من العين المباركة والدائرة على شكل قصتين قصيرتين داخل النص، بمعنى انه يمكن عزلهما عن السياق العام للنص دون أن يحدث أي خلل في تطوره أي انهما تبدوان مدخلتان على النص الرئيس بل إن اللغة بتركيبها وخصوصية أبنيتها وأنساقها تختلف في هذين المقطعين الفرعيين عن باقي البنية اللغوية لمجمل هذا العمل. وهي تذكرنا بلغة حسنين في رواية (متاهة الإعراب) وبخاصة ذلك الجزء المتعلق بلغة "حسنين" الفصيحة الكلاسيكية والتي كان يتحدث بها ليلاً.

ج- من اعترافات كاتم صوت ويشمل هذا المقطع المتن الرئيس للرواية، ففيه نتعرف عن قرب على شخصية يوسف كاتم الصوت، مع عودة إلى معتقل الختيار في نهاية المقطع.

د- اعترافات فتاة في عنق الزجاجة: وهو متعلق أساساً بالعالم المحيط بالفتاة من وجهة نظرها هي، وفيه يبرزُ عددٌ من الشخصيات مثل الخال وزوجته، مراد الصغير، أم يوسف المرأة العاملة في بيت الخال، الجدة، الخالة وزوجها، المحامي: صديق الوالد قديماً، خضراء صديقة أحمد.

هـ- الملحق، والذي جاء في نهاية الرواية على شكل أحكام سياسية/ فنية. وتداعيات روائية ذات أبعاد نفسية تحمل فهم الروائي أساساً لحالة عمله ولمقولاته في هذا العمل.

أما الحدث الرئيس الذي تقدمه هذه الرواية فهو يعتمد أساساً على مقولة القمع السياسي الذي بات يُمارس في عالمنا العربي، وهو قمع الدولة، وقمع الحركة ضد كل من يرفض الطاعة الشاملة دون نقاش أو اعتراض، فالدكتور مراد يتعرض وعائلته للإقامة الجبرية، سجن خاص به وعائلته، وابنه الذي جرى تهريبه بصيغة أو بأخرى قبل الإقامة الجبرية بقليل، تجري تصفيته جسدياً من قبل شخصية متخصصة في القتل ألا وهي شخصية يوسف كاتم الصوت، والأم تذهب ضحية سيارة مسرعة وسط الطريق، أما الأخت الصغيرة فتذهب بعيداً في عالم الذات المغلق بالفاليوم والقراءات الصوفية، وأما الحركة، التنظيم السياسي، فإن هنالك بوادر على بعثها وتجدّدها من جديد على يد جيل شاب مُغاير في فهمه وأطروحته عن السائد، إنه جيل مراد الذي يحاول تبني النظرة العلمانية في طرح الأمور ومحاولة استيعاب هذا الذي يجري على أساس الفهم العلمي للواقع.

الدائرة وموقعها داخل الرواية:

يمثل المقطع المعنون بـ"الدائرة " بنية شبه مستقلة داخل العمل بل يمكن التعامل معه كما سبق وأشرت باعتباره قصة قصيرة مقحمة على الحدث العام في الرواية.

وما يستوقف في هذا المقطع أساساً هو خاصيته الأسلوبية والتي تذكر بأدب المقامات المعروف في تراثنا العربي، مع إجراء تطوير قصصي حديث له، فالروائي -البطل- يجيء ضمن صيغة يمكن افتراضها كالتالي:

"حدثني عيسى بن هشام قال:" ثم يتم الدخول في النص، ولعل ما يعطي هذا التصور هو طبيعة البنية اللغوية في النسق الغوي العام المستخدم في هذا المقطع وذلك باعتماده على المجازات والمفردات التي تبدو غير مألوفة في الاستخدام الحديث للغة، وإن كانت جاءت في مكانها الصحيح متفقة مع الحالة المتخيلة المطروحة في هذا الجزء من الرواية.

نذكر من هذه المفردات -المجازات-:

"دلفت إلى... دخل في عباءته... الركن الكابي... تناقشنا فطال النقاش وتجادلنا فأمعنا في الجدال، واشتجرت آراؤنا... وتدور الكؤوس والرؤوس... كأنني أبدد عمري في حراثة البحر... دخلت في معطفي الثقيل... الخ) الرواية من ص١١٥-١١٨.

هذا النسق الأسلوبي نفتقده في قصصنا، ولذا فلا مبالغة إذا قلنا أن مقطع/قصة -الدائرة- تمتلك ريادة وتميزاً في مسار تطور قصتنا الأردنية وذلك بقدرتها على افتراع بنية لغوية، بالتالي نصية خاصة بها.

ولعل مما ساعد المؤلف على ذلك كون هذا المقطع/ القصة يقوم على فكرة مركزية تتمثل في إدانة شكل إدعاء النضال، أو لنقل "نضال المثقفين" ضمن صورته المطروحة في هذا الجزء والمتمثل في الشجار وتحديد المشكلات ووضع الحلول لها وذلك أثناء جلسة "سكر" ليلية يأتي النهار ليمحوها حتى من عقول أصحابها لتبدأ الحلقة من جديد، وهنا يجدر القول أن محو الوعي لها -أي لهذه الحالة- هو وضع طبيعي لأنها أصلاً حالة مرضية، بالتالي استحالة استمرارها، وينجح الكاتب في إيصال عمله إلى الذروة حين يعطي بطله إمكانية الوعي، بالتالي تَذكُّره مجمل التخطيط والأفكار، ذلك أن هذا التذكر يعني بالضرورة القضاء على مثل هذه السلوك، فالوعي المدرك يلغي الوعي الزائف بالضرورة، من هنا لم نفاجأ بسلوك صاحبيه، بل وحتى لم نفاجأ باندهاشهما إزاء تصرفهما مع البطل، وهنا جاءت قفلة هذا المقطع/ القصة متسقة مع تطور النص لتؤكد إدانة هذا الشكل غير النضالي في التعامل مع الواقع.

إن بعض الكلمات في مقطع "الدائرة" تحاول أن تأخذ رموزاً في دلالتها من خلال اتكائها على بعد دلالتها التاريخي وهذا يعمل على تعميق مجمل الدلالة من مثل: سبأ، الحضارة البائدة، عصبة التغيير والعصبة.

إن مقطع/ قصة الدائرة على بساطة رمزها العام يمكن التعامل معها باعتبارها قصة موفقة تشير إلى إمكانية التلاقح المثمر، بالتالي تحقيق تطور يدمج بين أسلوب المقامة العربي الكلاسيكي المعروف وبين أسلوب القص الحديث.

بقيت قضية أراها هامة متعلقة بطبيعة بنية هذا العمل، ألا وهي قضية شخصية الصغيرة "سناء" الفنية، والتي قد تمثل نقطة الضعف المركزية في الرواية ككل، ذلك أن من شروط نجاح الرواية هو امتلاك كل شخصية فيها خصوصيتها وتميزها ولغتها بما يتفق مع وعيها وواقعها بحيث تبدو الشخصية الفنية شخصية مقنعة من لحم ودم. فما الذي نجده بخصوص شخصية سناء؟

سناء في الرواية تتجاوز عمرها -في بدايات مرحلة المراهقة كما تطرحها الرواية- انظر ص٣٤- وتتجاوز وعيها سواء في السلوك اليومي أو في اللغة، لغتها الفنية، بحيث جاءت معبرة أو تحمل خطاب الروائي ذاته، إنها تحمل وعي المثقف ولغته وطريقته في التعامل مع الأشياء والعالم، وهو ذلك النمط المتمركز حول الذات وغير القادر على التعامل بسوية وإدراك موضوعي مع واقعه. أي أننا نلتقي في الرواية بحالة تلبس أو حلولية إذا جاز التعبير بين شخصية مثقف وبين شخصية الطفلة سناء، وهذه قضية لا يوافق عليها النقد الأدبي

بسهولة، فالأصل في الشخصية الفنية أن تكون مقنعة بسلوكها إزاء الأحداث، بلغتها، بتعاملها مع واقعها الفني بما يتلاءم مع مستواها العمري/ العقلي، وهذا ما لم نجده متوفراً في شخصية سناء، التي تتحدث بلغة مثقفين كبار، وتتعامل مع العالم ومع الأحداث بما لا يتناسب مع فتاة بدأت الدخول في سن المراهقة، ولو جاء هذا السلوك/ الحديث من خلال وصف الرواي للحالة لتم قبوله بسهولة، ولكن المشكلة أنه يجيء دائماً من خلال استخدام ضمير المتكلم، أي الفتاة ذاتها، لنراقب هو الحديث المجتزأ من الرواية وهو يجيء على لسان الصغيرة سناء:

- "ننتظر نقاب الظلام، الظلام ستارة، إزار، ثوب... لا يجللنا إلا الليل أحسّ بالعراء، حتى خواطري... أحسّها عارية مستباحة" الرواية ص٩.

- "الأرض تنبض، أوراق الشجر تخفق، ظلال الأضواء الخارجية تروح وتجيء كاللهاث" الرواية ص١٠٣.

- "هتفت: لكنني أخاف الشوارع والناس والأماكن المزدحمة، ثم يتوسل: هل تحمل قرصاً من الفاليوم" الرواية ص٢٠٣.

- "يعنُّ لي أن أولي مدبرة إلى ملجأي الظليل، إلى "النفري" أو " ابن عربي" أو "الغزالي" ص٢٠٤.

ولزيادة التأكد من تنافر وعدم اتساق القول مع القائل يمكن العودة إلى الرواية في الصفحات ١٧٧، ١٩٧،٢٠١، وأمكنة أخرى كثيرة.

إن هذه القضية تربك العمل الروائي إلا إذا جازت الإنابة، أي أن يُسمح للروائي باختيار أية شخصية من روايته ويحمّلها خطابه الخاص، بلغته هو، وسلوكه هو، وتعامله هو مع الأحداث، وهنا سيصعب عندها التعامل مع البناء الفني، لأن الواقعي سيتداخل مع الوقائعي اليومي مما سيربك العمل والقارئ معاً.

شخصيات الرواية:

أ- "يوسف الطويل... أنموذج للشخصية الفنية المركبة".

يتيح العمل الروائي لصاحبه فيما يتيحه القدرة على التشخيص بمعنى أن الروائي يمتلك في البناء الروائي -لاتساع هذا البناء بخاصة- القدرة على متابعة أدق التفاصيل في شخصية ما، أو عدة شخصيات بحيث يعمل على تعميقها، وإبراز عوامل تشكّلها ليصل بها إلى مرحلة النمذجة، بحيث تصبح الشخصية الفنية الروائية قادرة على التعبير عن طبقة، فئة، شريحة اجتماعية معينة، صحيح أن الشخصية الروائية تمتلك صفاتها الخاصة بها، بل إن التركيز أساساً يكون على

الخاص خلال بناء الشخصية الفنية، ولكن التركيز على هذا الخاص يتضمن بالضرورة إبراز العام الذي تتشابه فيه الشخصية الفنية -الروائية هنا- مع الشخصية الوقائعية، صحيح أننا لا نجد في الوقائع اليومية شخصية تتفق في تكوينها، بنيتها، وعيها، تعاملها... مع الشخصية الفنية بشكل متماثل تماماً، كما نجد ضمن نفس الطبقة -الفئة- الشريحة تماثلاً وتشابهاً بين هذه الشخصيات الواقعية وبين بعض صفات ووعي وتعامل الشخصية الفنية. وإذا استطاع الروائي أن يوصلنا إلى هذا فإنه يكون قد حقق ما يسمى نقدياً، بالشخصية الأنموذجية في الفن.

ومن جهة أخرى، فإن الشخصيات الفنية لا تختلف فقط من حيث كونها شخصية أنموذجية، نمطية قادرة على التعبير عن طبقة، فئة، شريحة، أو شخصية ثانوية فرعية تجيء لخدمة الحدث دون أن تأخذ مركزه، وإنما تختلف الشخصيات الفنية من حيث درجة تعقيدها، وكلما جاءت الشخصية معمقة، مركبة في مكوناتها البنائية، في مواقفها، في تعاملها مع العالم الفني/ الاجتماعي الذي تتحرك فيه ومع داخل النص... عندها نكون أمام شخصية مركبة، أو معقدة البناء، هذا النمط من الشخصية هو الذي يمثل التحدي الحقيقي أمام الروائي،

وهي "أي هذه الشخصية المركبة"، هي التي تعطينا مؤشراً على قدرة الروائي الفنية.

ومقابل هذه الشخصية المعقدة البناء، هنالك شخصية مسطحة بسيطة التكوين، أو لنقل "أحادية الرسالة" في علاقتها مع العالم الفني/ الاجتماعي - أي عالمها الروائي.

ولعل من الملفت للنظر أن الشخصية المركبة هي في الغالب شخصية أنموذجية نمطية، قادرة على التعبير عن طبقة، فئة، شريحة ما.

إن وجه الصعوبة في بناء هذا النمط المعقد -شديد التركيب- من الشخصيات يتأتى من خلال ضرورة توفر عنصر الانسجام/ الاتساق/ التوافق داخل الشخصية، بمعنى أن التعقيد في البناء لا يعني التناقض، بل يجب أن تبدو الشخصية الفنية مقنعة، من لحم ودم، تمتلك رؤيتها الخاصة/ العامة، تتشكل داخل مكوّن نفسي قادر على لم تعقيداتها المختلفة، لأنها إذا فقدت خاصية الانسجام، فإنها لن تغدو شخصية واحدة من جهة، ومن جهة أخرى فإن مجمل البناء الروائي سيصبح مختلاً غير قادر على فرض شرطه الفني.

على ضوء هذه الرؤية سنحاول فيما يلي متابعة إحدى شخصيات الروائي الأردني المعروف مؤنس الرزاز وهي شخصية "يوسف كاتم الصوت".

يقول تولستوي: "إن الفن لا يطمح إلى كمية الخبرات بغية بلوغ تعميمه... إنه يطمح إلى تقصي الواقعة النموذجية"

(خرابتشنكو، ١٩٨٠، ٤٨)

ويوسف كاتم الصوت في رواية مؤنس الرزاز هو "واقعة نموذجية" بحق، إنه نتاج مرحلة من الصراع السياسي التي مرت بها التجربة السياسية العربية، وبخاصة خلال عقد "الثمانينيات"، وهو نموذج للسلوك غير الإنساني/ غير الحضاري الذي ساد عدداً من مواقع مُدعي الفكر في علاقتهم بالآخرين على قاعدة "الإحلال محل بدل العمل مع"، بالتالي فإن لجوء الروائي إلى تقصي هذه الواقعة في امتداداتها الشخصية، من خلال تقديم أوجه التطور في شخصية يوسف، والعام، من خلال إبراز سلبية هذا الذي يجري بين أصحاب الأفكار والتوجهات السياسية المتعارضة ظاهرياً على الأقل-، عمل على إعطائنا شخصية مركبة/معقدة البناء ندر أن نجد لها تمثلاً في التجربة الروائية العربية وبخاصة في الرواية ذات الطرح والتوجه السياسيين.

يعطينا الروائي صورة تطورية لشخصية يوسف، يبثها بين ثنايا الفصول الروائية بحيث نستطيع عند الانتهاء من القراءة المعمقة للرواية أن نمسك بتفاصيل هذه الشخصية.

في الطفولة:

تجمع الدراسات النفسية على أهمية السنوات الأولى من حياة الطفل في تكوين شخصيته، وفي تحديد نمطها الانفعالي، وفي إكسابها صفات وسلوكيات يصعب تعديلها لاحقاً. ويوسف كما طرحته الرواية هو نتاج طفولة معذبة، فهو ابن أم متهمة في سلوكها الأخلاقي، وهو لا يعرف أباه، وهو مضطهد في علاقته مع أمه، وفي علاقته مع مجتمع الرفاق كذلك:

"أنا يا سيدتي ضد المشاع، ومع الملكية الخاصة. هل تعلمين إن زوج أمي كان يتهمها بأنها مشاع لكل رجال البلدة؟ كان يسكر، ويتهمها بصوت مرتفع يسمعه كل الجيران. ثم ينتحب فجأة ويقول إنه يرغب في أن تكون ملكاً له وحده" (الرواية ٦٣).

وهنا يبرز تأثيرات زواج الأم من غير الأب، الاتهام الصريح بصوت مرتفع، وتأثير ذلك على نفسية الطفل الذي يعاني من مثل هذا السلوك في بيئة متخلفة تزيد من إحساسه بالإثم:

"... كانت تقول لي كلما دنوت منها: إطلع العب في الخارج، أهز كتفي معترضاً، وأبوّز"، أقول أنها تمطر في الخارج، ولكنني ما كنت أخاف المطر..لا، كنت أخاف زعيم عصابة الكف الأسود. الولد الملعون الذي كان يضربني ويصيح قائلاً إن لي ألف أب وأب، والأولاد يضحكون، وأنا

لا أفهم، أريد أن ألوذ بصدر أمي، لكن صدر أمي محجوز". (الرواية، ص٦٤).

في مثل هذه البيئة نشأ الطفل، زوج أم عامل "مهدود الحيل" كما يقول، يهرب من مواجهة واقعه إلى السكر، وأم متمردة مهملة لزوجها ولطفلها، ومجتمع رفاق قاس في بيئة لا ترحم تتهمه بأخلاقيات أمه... فأي طفل مشوّه هذا الذي سينشأ. وبخاصة وإذا كان زوج الأم نفسه قاسياً في معاملته:

"إن "الحاج محمود" ليس والده، وإنما زوج أمه، وإنه كان يتكلم مع يوسف بالحذاء، كان لسانه حذاءه، وكلماته ركلات" (الرواية ص١٣٨)

وإذا تابعنا قهر مجتمع الرفاق له، فإننا سنجد التالي في اعترافات يوسف:

"... وقال: إنه كان حارس مرمى فريق المدرسة، وإن الجناح الأيمن والجناح الأيسر ضرباه حين سجل الفريق المنافس هدفاً في شباكه... إن الجناح الأيسر شد بنطاله القصير إلى أسفل وإن الجناح الأيمن ركله على مؤخرته" (الرواية، ص١٣٩).

فأي تسلط وقهر هذا الذي عايشه يوسف في طفولته، في سنوات تشكله الحرجة، وقد يرى البعض أن هنالك شيئاً

من المبالغة في هذه الطفولة، أقصد المبالغة في رسم الأحداث، ورسم أشكال القهر التي تعرض لها الطفل "يوسف"، وهنا يتقدم الفن في علاقته مع الواقع، ذلك أن الفن ليس رسم الواقع كما هو، ولكنه بالتأكيد لا يعمد إلى المبالغة المفرطة، أو غير المبررة فنياً، على العكس إن تراكم الأحداث سلباً أو إيجاباً في أثره على البطل، يجب أن يكون مبرراً فنياً، وهذه السلوكات التي لاحظناها في تعامل الوسط المحيط [الأم، زوج الأم، مجتمع الرفاق] مع الطفل يوسف على قسوتها، هي ممكنة واقعياً في الفن، ووقائعياً في الحياة، أي لا مبالغة غير مقنعة فنياً، وفي هذا يمتاز العمل الفني في تطور أحداثه عن الواقع، أو كما يقول الناقد محمد كامل الخطيب:

"أما الرواية فهي بناء أكثر تعقيداً من الواقع، إنها بناء مركب يشيد فوق الواقع واقعاً آخر ينُمذجه، إنها الواقع الحقيقي مكثفاً ومضافاً إليه الفن، الجمال، محتوياً تفسير كاتب الرواية للواقع"(محمد كامل الخطيب، ١٩٨١، ١٧)

أي أن الفنان، الروائي هنا، قد عمد إلى أخذ أحداث من الواقع، وأعاد صياغتها، مكثفة، ثم أضاف إليها بناءه الفني الخاص، ليعطينا هذه الطفولة المقموعة والتي ستؤثر لاحقاً- كما سنرى- في مجمل علاقاتها وفي تعاملها مع وسطها المعيش.

في الشباب:

فإذا انتقلنا مع شخصية يوسف شاباً، فإننا سنجد بروز أشكال جديدة من القمع، أسهمت في تحويل يوسف إلى شخصية تسلطية قامعة من جهة، ومقموعة ضعيفة، غير قادرة على المواجهة من جهة أخرى. أي أن ما تعرضت له شخصية يوسف في سنيِّ شبابه قد عمقت إحساسه بالقهر، بالمعاناة، بالضعف، مما ساهم بدوره في انحراف الشخصية اجتماعياً وتحوّلها إلى شخصية غير سوية، لتصبح أداة قهر في يد من يمتلك توجيه هذه الأداة هنا وهناك، فما الذي تعرض له يوسف في شبابه؟

".. وأنا أيضاً كنت عضواً في مجموعة أصولية متزمتة... من زمان أعني، وفصلوني من الجماعة. قالوا إنني أسكر في الحانات وأخوض في أسرارهم، وعندما فصلوني، أنا أيضاً شعرت أنني فصلت من الحياة كلها... كانت المجموعة حياتي. لا لم يفصلوني، قالوا: استقل. فشعرت أنني استقلت من الحياة برمتها، ثم انضممت إلى جماعة الدكتور مراد، ففصلوني لأنني اعترفت واستنكرت"(الرواية ص١٢٧-١٢٨)

ونلاحظ من هذا النص المجتزأ السابق ما يلي:

- حاجة البطل إلى الانضمام في مجموعة تمثل له الأمان والانتماء، بغض النظر عن فكرها، عن أطروحاتها، ولذا وجدناه يختار أولاً مجموعة أصولية متزمتة" وهذا يتفق مع النشأة التسلطية التي عاشها طفلاً، وهذا بدوره يظهر براعة الروائي وإدراكه للبعد النفسي للشخصية، ثم ينتقل إلى مجموعة أخرى وهي مجموعة الدكتور مراد، وهي مجموعة ذات بعد قومي كما تصورها الرواية.

- عدم أيمان البطل بأية نظرية، وعدم امتلاكه رؤية فكرية محددة ليدافع عنها، لذا وجدناه يخالف مقولات الجماعة الأصولية ويسكر، ثم لا يهتم كثيراً بسرية المجموعة الجديدة، فيعترف... ويستنكر عضويته فيها.

- الرضى عن ممارسة القمع ضده، وقبول هذه الممارسة وحتى البحث عنها في سلوك "موزوخي" واضح، فعندما طلبت الجماعة الأصولية منه الاستقالة، استجاب على قسوة هذا عليه، وعندما سجن اعترف وأستنكر جماعته الجديدة بسهولة وبخاصة حين اتهمه المحقق بشرفه. (الرواية ص٨١-٨٦).

وهذه قضايا تتفق بمجملها مع خصوصية شخصية يوسف التي عاشت ونشأت في جو تسلطي قمعي، وهو في مجمله مؤشر على براعة الروائي في إمساك شخصياته وتطويرها.

من مجمل هذه التجارب السابقة التي تعرض لها يوسف الطويل، أو يوسف كاتم الصوت، تشكلت شخصية أنموذجية معقدة، صحيح أنها سلبية ومدانة، ولكنها شخصية فنية نادرة، تشير إلى قدرة الروائي وتمكنه من فنه، هذه الشخصية يمكن التعرف على صفاتها المركبة والمعقدة من مواقفها الحياتية كما وردت في الرواية، والتي تميز منها ما يلي:

- التعامل مع سلطة القمع باعتبارها قدر الحياة الذي لا فكاك منه، بل إن فكرة ممارسة القمع ضد الشخصية (يوسف) قد بات يتعامل معها باعتبارها شرط الحياة الرئيس، ولذا نجده يستنكر أن يتعامل معه المسؤول بروح من المحبة، والتساوي، ورفع حدود الرسميات، ويعتبر ذلك من النقاط السلبية لرئيسه في التنظيم:

"..كان رفاقي يضربون المثل بانضباطي الصارم. أقف بين يدي الدكتور مراد كالصنم الذي قدّ من صخر. لا تطرف لي عين، ولا تصدر عني حركة... صحيح أنني كنت أرتعش من الداخل رعشات عنيفة متتابعة، غير أن هيئتي الخارجية كانت تتخذ شكل الصنم. بالمناسبة، أنا أبغض معاملته الإنسانية لي... أنا هنا شاب ينتظر أوامره بخشوع" (الرواية ص٥٧).

• وهو، وإزاء معاملته الإنسانية التي يتلقاها من رئيسه، وبدل أن يغيّر من مجريات سلوكه التسلطي، باعتبار هذا السلوك هو أساس إحساسه بالقمع، نجده على العكس من ذلك يُغرق نفسه فيه أثناء تعامله مع رفاقه في التنظيم، وهنا تبرز دقة وعي الروائي بالتطور النفسي لشخصيته، فالقمع والاضطهاد والسيطرة في المعاملة يعطي شخصية قامعة، مضطهدة، مسيطرة، لذا نجد "يوسف الطويل" وبعد عودته من مقابلة رئيسه، يعود ليمارس قمعه ضد رفاقه.

".. كنت أخرج من عيادته محبطاً، ولكن سرعان ما أتمالك نفسي، وأسعى إلى جمع مجموعتي، فأصب جام غضبي عليهم. أوجه لهم الإهانة تلو الإهانة"(الرواية ص٥٧).

• وهو يمارس هذا القهر بنشوة، لأن قمعه للآخرين يعيد إليه توازنه، وهنا نتذكر مقولة علماء نفس الشخصية أن الطفل الذي يُقمع ويُضطهد، ما يلبث لاحقاً، وإذا تحققت له الفرصة المؤاتية، أن يمارس قمعاً واضطهاداً أشد ضد الآخرين، ولذا نجد "يوسف الطويل" يتحدث بنشوة ورضى عن سلوكه القمعي ضد رفاقه:

"... ينبغي أن تتعلمي أن الضغط المتصل هو أصل الانضباط.. وأصل النشوة كذلك، النشوة بكل أنواعها تنبع

من الإهانة. إهانة رئيسي لي، وإهانتي لمرؤوسي، نعم"(الرواية ص٥٧).

• وهو جبان في المواجهة، لذا نجده يستقيل عندما يطلب منه ذلك، ويستنكر ويعترف عن أصدقائه عند تعرضه للضغط في مواجهة المحقق السياسي، ويهرب مسرعا حين يعرف خبر اعتقال رئيسه المباشر -الدكتور مراد-:

"حين اعتقلوه، ارتكبت خطأً جسيماً وفررت. أصبت بحالة رعب كابوسية، حتى إنني "عملتها" في بنطالي... وأطلقت ساقيّ للريح. ولم أتوقف نهائياً سوى في بيروت" (الرواية ص٥٨).

هذا الإحساس بالضعف، وتصغير الذات، لا يتعلق فقط بالمواقف السياسية ولكنه يتجاوز ذلك ليصل إلى كل مواجهة طبيعية قد تحدث بين الأفراد، لذا نجده يُقاسي الأمرين في مناطق التجمع، دور العزاء مثلاً، عندها يُسيطر عليه الإحساس الحاد بالضعف، الإحساس بأنه "حشرة" ليس ألا:

"... إن هذا الشعور- بأني مجرد حشرة - يتجلى في أعماقي ما إن أدلف إلى دار عزاء أو حفلة عرس، حتى يتصبب عرق بارد من كل أنحاء جسدي ويمتقع وجهي.. ويتحول مشروع البسمة إلى رعشة عصبية"(الروايةص٥٥)

• ثم هو شخصية معقدة البناء، فمع إحساسه بالضعف، فان رغبته بالسيطرة تزداد، ولذا نجده:

"آه كم أحب أن أتحكم بالأمكنة والأزمنة، أن أستعبدها"، ولكنه أيضاً:

"أحس بتوقي أن أكون ظلاً لرجل يمشي في خيال وكبر وثقة"، وهو يرى أيضاً:

"إنني قادر على السيطرة، التحكم بمصير الآخرين" (الرواية ص٥٦)

وكلما تعمقنا في الشخصية، كلما زاد تعرفنا على تعقد مكوناتها:

"لا أرغب في أن أنسى الإهانات، الذل، الحط من الكبرياء، سواء أكانت إهانات صدرت عن زوج أمي، أم عن ضابط المباحث، أم معلم المدرسة، أم زعيم عصابة الأولاد في الحارة، آه كم أحب أن أفكر بكل الإهانات التي لحقت بي" (الرواية ص٦٣)

ولذا نجده يقف ضد عطف الدكتور مراد عليه، لتناقض هذا التعامل الإنساني مع شرط القمع الذي ألفه: "لماذا كان الدكتور مراد يعاملني بكل هذا العطف والحنو؟ إنني أبغض عطفه وحنوه" (الرواية ص ٦٣).

- ثم هو يخاف الفرح، لماذا؟ لأن: "الفرح قوة، وأنا أخاف الأقوياء، ينبغي لضحيتي أن تكون ضعيفة، هشة، كي لا ترتعش يدي حين أطلق النار" (الرواية ص١٥٤).

- ثم هو متناقض في مواقفه المختلفة، تناقض يصل إلى المبالغة، ولكنها مبالغة مقبولة لا تتناقض مع السياق العام للشخصية، لذا نجده يُحلل ممارسة فعل القتل ضد الإنسان، ولكنه يخاف الزنى:

"وقف يوسف بالباب، وأخذت نظراته تلتهم مؤخرتها وظهرها، لكنه كان يخشى جهنم وبئس المصير. الزنا مصعد سريع إلى جهنم. أما القتل فهو حرفة"(الرواية ص١٥٤).

وهنا نتذكر فوراً تأثير طفولته، وعقدته من الشكوك المثارة حول سلوك والدته الأخلاقي، وما لهذا من أثر على تكوين شخصيته، أي أن القضية هنا لا تكون دينية فقط، على أهمية هذا العامل وإنما اجتماعية نفسية أيضاً.

- ثم هو يطالب بكل ما هو منظم، مرتب "إن يوسف يُحبُّ أن تكون الشقق التي يلم بها نظيفة مرتبة، لأنها توحي إليه بأنه مسيطر على المكان" وهو "يحافظ على دقة مواعيده أيضاً لأن المحافظة على دقة المواعيد تمنحهُ بدورها إحساساً لذيذاً بالسيطرة على الزمن" وهو "يحافظ على أناقته بحرص شديد، لأن الأناقة أسلوب من أساليب

التعامل مع العالم الخارجي المرعب. أناقته تمنحه إحساساً بالمناعة". (الرواية ص١٥٥).

- وهو "يكره الجديد، لأن الجديد يحمل في طياته مفاجأة، الجديد يثير فيه إحساساً بالشك، لأنه غير محدد. مجهول غير واضح" وهو "يبغض المفاجآت". (الرواية ص١٥٦).
- وهو مُحيّر لدى أصدقائه، وكما تقول صديقته الصماء سيلفيا التي اختارها ليعترف أمامها لاحظ كيف يتم الاعتراف أمام صديقة صمّاء لا تسمع؟؟: "أي رجل هذا الذي يحتسي النبيذ مع الملوخية ويحمل مسدساً ويمازح صديقه في آن واحد"(الرواية ص١٦٠).
- وهو "ضد الأصوات وضد الجديد. الجديد الذي يحمل نذيراً غامضاً مباغتاً. والأصوات في الخارج تهديد مباشر لسكينته. إنه يرغب في الصمت المرعب" (الرواية ص١٦٢-١٦٣).

وهكذا تتشكل أمامنا شخصية نادرة على المستوى الحياتي، بل وحتى على المستوى الفني في روايتنا العربية، شخصية تحس ومع مجمل التناقضات الظاهرية التي قد تبدو لديها.. بأنها شخصية واقعية، من لحم ودم، هي نتاج طبيعي لظروف قهرها في الطفولة والشباب، وهي نتاج منسجم مع مقدمات

تشكّلها، ولذا فإن تحوّلها من شخصية "متزمتة أصولية" الى شخصية" سياسية منظمة داخل مجموعة الدكتور مراد" الى "كاتم الصوت" أو قاتل مأجور لصالح من يدفع الثمن، هو تحوّل مبرر فنياً لا نجد تناقضاً حقيقياً فيه، وبخاصة وقد ربط الروائي بين هذا التحول في الشخصية وبين التحول الوقائعي في السلوك السياسي لبعض المجموعات أو القوى السياسية، ليدين من خلال هذا النموذج الروائي المعقد، سلوكاً سياسياً واجتماعياً، سلوكاً قهرياً تمارسه القوى السياسية ضد بعضها.

إضافة الى بروز وعي الروائي بالتحول النفسي لشخصياته، ذلك أن ظروف القمع والاضطهاد التي عاشها شخصية "يوسف الطويل" في الطفولة واليفاعة والشباب، هي ظروف ستؤدي بالشخصية بالضرورة الى الانحراف، ليس على المستوى الأخلاقي فقط [عدم القدرة على التعامل مع المرأة ضمن علاقة انسانية متكاملة]. ولا على المستوى المهني فقط [اللجوء الى أقذر المهن غير الإنسانية والمتمثلة في القتل لصالح من يدفع، وضد أي شخص مهما كانت صفته أو طبيعته أو حتى علاقته الشخصية معه]، وإنما على المستوى السياسي كذلك، ليشكل النموذج- نموذج يوسف الطويل- إدانة لمرحلة سياسية سادت، بل ولا زال واقعنا العربي يعاني من ذيولها حتى الآن.

وهنا يمكن القول: إن مؤنس الرزاز قد استطاع في روايته "اعترافات كاتم صوت" أن يعطينا أنموذجاً للشخصية المركبة، ذات الأوجه المتعددة، والتي يحتاج تفهمها إلى دراية في التطور النفسي للشخصية الإنسانية، مما يزيد من قدرة مبدعنا الأردني على صياغة أعمال فنية ذات خصوصية محلية وعربية، وبحيث يضع الروائي في موقع متميز في تجربة بناء الشخصية الفنية النموذجية المعقدة.

ب- "مراد إبراهيم" أنموذج للبطل الإيجابي في الرواية الأردنية.

الصفة الغالبة على الشخصيات الروائية الأردنية أنها شخصيات مأزومة، متوترة، سلبية في الغالب الأعم، وإذا وجدت بعض الشخصيات الإيجابية- الشخصية الفاعلة، المنتمية الى واقعها، والممارسة لدورها الحضاري والإنساني، داخل النص/داخل الحياة- فإنها تجيء فرعية في الغالب كما هو الحال في شخصيات "العودة من الشمال"، بينما نجد الشخصيات الرئيسة في روايتنا الأردنية شخصيات متوترة/ مأزومة، سلبية، صحيح أنها تمارس دورها الناقد للواقع الاجتماعي/ السياسي الذي تتحرك فيه، ولكنها تمارس هذا الدور من موقعها المتفرج، أو الحالم، أو المأزوم، هكذا وجدنا شخصية "عربي" في رائعة سبول "أنت منذ اليوم"، وكذلك

الأبطال الرئيسيين في روايات "المتميز" لمحمد عيد، و"أحياء في البحر الميت" لمؤنس الرزاز، و"أوراق عاقر" لسالم النحاس، و"قامات الزبد" لالياس فركوخ.

صحيح أننا نلاحظ بعض الشخصيات الإيجابية في رواية ليلى الأطرش "وتشرق غرباً" ولكنها تبقى كذلك شخصيات غير متعمقة لا تصل إلى درجة النمذجة علما أن ليلى الأطرش ما لبثت أن طوّرت شخصياتها في رواياتها اللاحقة بعد ذلك. ومن هنا يجيء تميز شخصية الدكتور مراد إبراهيم في "اعترافات كاتم صوت" لمؤنس الرزاز، بحيث يمكن التعامل مع هذه الشخصية باعتبارها أنموذجاً إيجابياً متميزاً في روايتنا الأردنية. صحيح أن الرواية لا تعطينا طفولة هذه الشخصية، فهي تبدأ من لحظة ممارسة الدكتور لمهنة الطب، وتعرفه على زوجته "مريم القيمري" ودخوله بل تلبسه معترك الحياة السياسية، مع التركيز على لحظة السجن، الإقامة الجبرية، هو وابنته وزوجته، أي أن العنصر الرئيس الذي يتم التركيز عليه في حياة البطل يتمثل في إقامته الجبرية، ففي هذه الإقامة تتوضح لنا خصائص البطل والمتمثلة في:

- إيمانه بمستقبل الإنسان المشرق.
- صلابة الشخصية وصلابة نضالاتها ومواقفها.

- إنسان بسيط، ليس (سوبر مان)، له أخطاؤه، وله نقاط ضعفه.
- وعليه المتقدم بالحياة وبالإنسان، وعقليته المتفتحة لأية تطورات في الواقع وفي الحياة.
- متعلق بالحياة، ومصر على التواصل معها.
- إنسانيته حتى مع أدوات قمعه، والبحث عن مبررات للسقوط الإنساني مهما كان عميقاً.

• • •

تقدمه لنا الزوجة في حوار معه، فتتوضح لنا بعض معالم شخصيته:

"قلت: كان للماضي معنى.

قال: أنت تكررين ما قلت، القرن "الحادي والعشرون" سيكون مختلفاً.

قلت: لن نشهده، سنموت في هذا القمقم، لن تشهده.

قال وهو يضغط على يدي: بل سنراه، ستنتصر الشعوب ويعم السلام، سنتخلص من الخرافة" -الرواية ص٢٠-٢١.

وتقول الزوجة عنه في موقع آخر:

"رحت أتأمله وهو يجلس على طرف السرير، يده في الحذاء، ويده الأخرى تمسحه، كان وجهه يتخذ هيئة الجد، وجذعه منحنياً، تفحصت تلك الأخاديد والغضون التي نقشتها يد زمن عاصف على وجهه، لكنني لاحظت أيضاً أن ذلك الومض الذكي المشع من عينيه ما يزال نافذاً براقاً، كأنه يعكس تفاؤلاً يأبى إلا أن يشب ويرتفع" (الرواية ص٤٣).

هكذا تساعدنا الزوجة في نقلها لواقع زوجها ولخصوصياته وبساطته على إيصالنا شخصية من لحم ودم، شخصية واقعية قادرة على التعامل مع واقعها بثقة وثبات، ذلك أن ظروف القمع والمصادرة على قسوتها، لم تمنع الدكتور مراد من:

- ممارسة دوره الإنساني في أي موقع، حتى ولو كان ذلك باتجاه أدوات قمعه ذاتها: "ترامت إلى مسامعنا طرقات على الباب، إنه الجندي العجوز، قال: معي مغص يا حكيم.. داوني" (الرواية ص٣٣).

- البحث عن مبرر إنساني يبرر فيه سلوك أدوات قمعه: "تأملت وجه الملازم الشاب، عنّ لي أن أسأله متى انضم للعصبة، لكنني غالبت نفسي وقهرت هواي، لا شك في أنه انضم إليها بعد الاستيلاء على السلطة، لم ير السجن إلا كسجّان" (الرواية، ص٢٤).

• التطلع إلى الحياة ورعايتها، وعدم فقدانه الأمل فيها، ولذا نراه:

أ- الختيار- وهذا لقبه- يراقب المجنونة في الحديقة، إنها تنمو بسرعة كأنما تتواطأ معنا، يربط الختيار عروقها بقضبان الواجهة الزجاجية لتشكل ساتراً، يا لحبه للحياة" - (الرواية ص٩٠).

ب- يتوقف عن التدخين حرصاً على حياة فاعلة: "حكى لأحمد أنه توقف عن التدخين تماماً، وأنه يلعب الرياضة لأنه مصمم على أن يعيش ليرى القرن الحادي والعشرين" (الرواية ص٧٩).

• • •

فعل الكتابة.. فعل الحياة:

وفي ظروف القمع التي يعيشها الختيار محاصراً ومقموعاً، يتوجه إلى الكتابة، باعتبارها ممارسة لفعل الحياة، يتحدى من خلالها جلاديه، مع معرفته المسبقة بأنهم سيصادرون كل ما يكتب: "سوف يأتون، أعرف، حين أنتهي من الكتابة، سيسألون عن أوراقي، وسأسلمها لهم، أعرف، لكنني سأظل أكتب" (الرواية ص١٠). هنا تصبح الكتابة هي الحياة في الخارج، هي استمرار النضال وبخاصة أنها كتابة ذات تماس مباشر بالفعل السياسي ذاته؟.

"سألت بدهشة -أي الزوجة- ماذا ستكتب؟

قلت: كتاباً حول فكرنا، فكر العصبة، وضرورة انفتاحه على المادية الجدلية" (الرواية ص١٢).

وهذا موقف فني مبرر، فالخيار أمام البطل هو إما أن ينتحر -وقامعوه يتركون أمامه مسدساً محشواً لفعل ذلك- وإما أن يعيش، والعيش أمام هذا النمط المفكر، وهذا القائد السياسي/ الأيدولوجي هو القيام بدوره التنظيري من خلال الكتابة ولذا نجده وحتى بعد معرفته أو توقعه بمقتل ابنه أحمد: "حمل الأوراق والقلم، وسعى نحو غرفة مكتبه، جلس إلى المكتب وراح يكتب بخط عريض عنوان كتابه الجديد- الانحياز إلى الحياة- ثم مال على الدرج ففتحه، استخرج المسدس، تناوله وسحب مخزنه، ثم مضى إلى الحمام، قذف بالرصاصات إلى المرحاض... عاد إلى طاولته وأوراقه وقلمه، وفكر في أنهم سيصادرون مخطوطته الجديدة أيضاً.. فابتسم" (الرواية ص٢٨).

إن الكتابة عند البطل تصبح فعل الحياة ذاته "الصمت والعزلة نفي لوجودي، الصمت يقول: أنت لست موجوداً فأكتب، عندئذ تقول الحروف إني كامل الحضور" (الرواية ص٢٠٧).

ولذا فهو يتخذ قراره النهائي باستمرار الكتابة، رمز الحياة والتمرد والتحدي لجلاديه، فهو لن يُنهي مخطوطته الجديدة قبل "أن يُقبل القرن الحادي والعشرون".

• • •

الضعف الإنساني:

على قوة شخصية الدكتور مراد وصلابتها، فهي مثل كل الشخصيات الإنسانية، تعاني من نقاط ضعف، ذلك أن الإفراط في التعامل الإنساني مع الآخرين، والثقة فيهم جميعاً هي نقطة ضعف عانى منها الدكتور مراد الكثير. من ذلك مثلاً:

- لم يقل لأحمد -وأحمد هو ابنه- إن يوسف هو كاتم صوت، ثم هو وافق على عودة يوسف إلى الجماعة -العصبة- بناء على وساطة ابنه أحمد، علماً أن الختيار يعرف جيداً خيانة يوسف، وضعفه، انظر الرواية ص٨٠.
- لم يقف ضد إعدام صديقه، مع قناعته بأنه لا يوجد مبررات لاتهامه بالخيانة أو لإعدامه، لذا نجده يقول معترفاً "أذكر صديقي الذي أعدم وأنا في قمة الهرم، لم أسأل، أقول الآن: أكلت يوم أكل الثور الأبيض" (الرواية ص٢٠٨).

- لم يستمع إلى تحذيرات ابنه أحمد من سلوك الجنرال ومواقفه التي تسيء إلى العصبة وفكرها.
- عدم قدرته أو حتى فشله في تحديد أسباب اعتقاله، صحيح أن هذا الموقف ساعد على إغناء بعد جديد للشخصية، وهو ما يسمى بالبعد المأساوي التراجيدي في الشخصية الروائية، حيث أن الأحداث تتداعى وتسوق معها الشخصية إلى قدرها، وإلى مصيرها الأسود، وكأن يداً خفية هي التي تسوقها دون أن يقدر البطل على التحكم فيها أو على تغيير مسارها، وهذا ما نلمسه مضبباً في شخصية الدكتور مراد، على أن عدم توقعه أو تنبئه بما سيحدث داخل العصبة، في الوقت الذي تنبه ابنه أحمد لهذه المتغيرات، يبقى نقطة ضعف في وعي الشخصية وإدراكها لواقعها، وبخاصة وأنها ذات فعل وذات دور في تحريك الواقع الذي أفضى إلى هذه النتيجة!

تقول الزوجة "لو كان النظام البائد هو الذي اعتقلك لفهمنا، ولو كان أعداؤك هم الذين انتقموا منك لقلنا لا حول ولا... ولكن.. رفاقك؟ كيف؟ لماذا؟" (الرواية ص١١).

أما هو، البطل، فيتساءل محتاراً "ربما لأني عارضت إعدام اليساريين، ربما.. اعتقدوا أنني لم أتأقلم مع المرحلة القادمة" (الرواية ص١٢).

هذه الحيرة في البحث عن مبرر ساعدت في إعطائنا نماذج لنقاط ضعف البطل، بحيث جاءنا بطلاً واقعياً من لحم ودم، له نقاط قوة وتميز، وعليه نقاط ضعف، واع بواقعه، وغير مدرك لبعض المتغيرات فيه، قوي، صلب، وعنيد حتى الجنون، لكنه رقيق ورحيم مثل همسة "ضم الختيار رعشة جسدها.. احتوى تلك القشعريرة التي تمس الجسد... احتضن الختيار رعشتها.. ظل يحضن رعشتها المتصلة.. القشعريرة التي تحوّل جسدها إلى ورقة.." (الرواية ص١٧١).

هذا الضعف البهي إذا جاز القول، عمل على تعميق شخصية مراد، ووضعها في سياقها الإنساني الواقعي كشخصية إيجابية تقف مع الحياة، ومع تطورها، وحركتها نحو الأفضل والأمثل.

ونخلص إلى القول: إن رواية "كاتم صوت" هي من الروايات الأردنية التي تملك خصوصيتها وبخاصة في لغتها وخطابها وفي قدرتها على تصوير شخصيات أنموذجية قادرة على التعبير عن فئة/طبقة، تحمل همومها وإشكالاتها وتطلعاتها.

كما إن هذه الرواية قد تفردت في معالجتها لمقولة القمع وتأثيرات ذلك ليس على الواقع اليومي فقط، وإنما تأثير القمع على نفسية القامع والمقموع معاً مما يجعلها رواية رائدة في هذا المجال.

• • •

مراجع اعتمدت في الدراسة:

١- مؤنس الرزاز، اعترافات كاتم صوت، دار الشروق، عمان، ١٩٨٦م.

٢- محمد كامل الخطيب، الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨١م.

٣- خرابتشنكو، ذات الكاتب الإبداعية وتطور الأدب، ترجمة نوفل توفيق وعاطف أبو صبيح، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠م.

• • •

القسم الثالث

متاهة الأعراب

في ناطحات السراب (*)

(*) متاهة الأعراب في ناطحات السراب، مؤنس الرزاز، ،

مدخل:

تعتبر رواية "متاهة الأعراب في ناطحات السراب" لمؤنس الرزاز من أبرز الروايات الأردنية، كما وأنها تحتل موقعاً خاصاً ومتميزاً بين نظيراتها العربيات، ويعود هذا لخصوصية الرواية، وقدرتها على تحدي الناقد/القارئ للوصول إلى خطابها، مقولاتها أو "ثيمها" النصية من جهة، ولطبيعة بنيتها -مدماكيتها الروائية من جهة أخرى.

وحتى لا تبدو المقدمة تعميمية في أحكامها أشير إلى أن هذه الدراسة ستعمد إلى تحديد العناصر التالية كمنطلقات للتعامل مع الرواية التي أعترف سلفاً بصعوبة دراستها، هذه الصعوبة تعود إلى عاملين:

الأول: ضخامة الخطاب الذي يقوله النص الروائي.

الثاني: طبيعة البنية الروائية التي مالت إلى اتخاذ أوسع أبواب النص ضمن صيغة النص المفتوح والذي يضم عدداً من النصوص، الأحداث الفرعية، تتداخل بدورها لتشكل لحمة العمل العامة.

أما العناصر التي ستشكل منطلقات للدراسة فهي:

- تقديم للنص الحكائي الروائي بتشعباته. وسيكون تقديماً موجزاً وعاماً.
- التشخيص الروائي.
- الخطاب الروائي -مقولة القمع- أو العطال الحضاري.
- لغة النص- بنية النص.

• • •

النص ـ الحكاية

مع أن النص لا يقدم لنا سيرة شخصيات تنمو بأحداثها، وإنما يعتمد أساساً على قول الخطاب الروائي بلغة شعرية في الغالب، ولكن القارئ المدقق يمكن أن يلمح حكاية عامة أو إطاراً عاماً يغلف حكايات فرعية مركزية تدور داخل النص. هذا الإطار العام يتمثل بالبطل حسنين وامتداد تواجده المكاني والزماني. وهو يبدأ من خلال تقديم تصوير سردي وقائعي لطفولة حسنين، في بيئته الأردنية، بين أسرة تمثل تعبيراً أنموذجياً لواقع المجتمع الأردني في تشكله المجتمعي الحديث، مزيج من عرب البادية، وسكان الريف، والفلسطينيين، والشيشان، والشركس والأرمن والأقليات العربية النازحة في

بدايات القرن العشرين والتي تداخلت معاً لتشكل مع الحلم القومي مقولة الشعب الأردني.

وحسنين يولد لأسرة ربها من الشام، وأمها من شواطئ فلسطين، والوالد ينتمي لأكثر من أصل -متعدد الخؤولة والعمومة -يدخلها العنصر الشامي والأردني والفلسطيني والأرمني، إضافة إلى تداخل الأصول الدينية (تفرعات الفئات الإسلامية، الشيعة مع السنة) أو بشكل أكثر تحديداً مزيجاً من "العلويين + الدروز + السنة "هذا الوضع - على تعقده -وجد إطاره المرجعي الوقائعي بتبني الفكرة القومية عقيدة ومبدأ حياة من قبل الأب الدكتور، وتوريث هذه المقولة -أو محاولة توريثها - للإبن حسنين الذي يحمل البشارة، كما سيتوضح لاحقاً، حيث يبدأ تراجع وقائعية النص -الحكاية- لصالح تقدم تتابع الأفكار، مع التركيز على فكرة القومية باعتبارها ملكة النص الرئيسية، وأن كل الأحداث الجزئية في النص تعود إليها - إلى فكرة القومية - أو تنطلق منها.

أي أن الجزء الأول -إذا جاز تجزيء الرواية- ينطق من واقع اجتماعي / سياسي جغرافي محدد هو واقع الأردن، ومن موقف طبقي برجوازي صغير تمثله أسرة الدكتور، ينفذ الروائي من خلاله ليقول الواقع السياسي /الاجتماعي في لحظة صيرورته وتشكله السياسي الاجتماعي بدوره.

في الجزء الثاني يحدث الانتقال إلى أسلوب جديد في الحكاية، مغاير في بنيته اللغوية حيث ينبعث هنا حسنين من حالة "الكوما" التي دخلها ليبدأ تعرفه على واقعه الجديد، أي أن هنالك قطعاً في مسار القص تمثل في الفترة التي قضاها حسنين غائباً عن الوعي، وهنا نلاحظ استغلال الروائي الموفق للحدث - الإغماء- الذي تعرض له البطل، ليحدث قطعاً موازياً في تطور الرواية، ولنبدأ معه من لحظة جديدة، ومن خلال هذه البداية يتم تعريفنا تدريجياً على طبيعة المتغيرات التي حدثت على الواقعِ الموضوعي، الوقائع التي يتحرك النص منها وفيها مستغلاً البنية الفانتازية، انبعاث حسنين الشبح القادر على الانتقال في الزمان / والمكان. بالتالي ملائمة الواقع الروائي لاستخدام أسلوب التداعي - الفصل الخاص بالتداعيات أمام الدكتور النفسي -، واستخدام أسلوب القطع السينمائي كذلك - قطع المكان - وقطع الزمان لتقديم الخطاب الروائي والذي يمكن بلورة خطوطه الرئيسية فيما يلي:

- تعريف القارئ بطبيعة التطور الاجتماعي/الاقتصادي الحادث في المجتمع - حيث التحول إلى مجتمع خدمات على كل الصعد، التربوية، الجمالية، الاقتصادية، بالتالي العلاقات الإنسانية ذاتها، الزوجة لا تتقبل فكرة وجود الزوج - الشبح- وأبو إسكندر تحول إلى تقديم الخدمات التي تبدأ من "كاسة الشاي وقطعة الجاتو" وتنتهي بتقديم

الرقيق الأبيض، وبروز ظاهرة تأجير الشقق والاعتماد عليها كمصدر رزق رئيسي للطبقة الأرستقراطية، مع بروز مظاهر الترف والاعتناء بالمظهر، وضياع العلاقات الإنسانية البسيطة لصالح مجتمع يعتمد أساساً على حرب المصالح والعلاقات الزائفة.

- تعريف القارئ بالانهيارات التي مست جوهر التجربة السياسية العربية مع التركيز على -الانهيار الذي حدث في بيروت ممثلاً بالخروج وبالحرب الأهلية.

-الانهيار على مستوى الطروحات -المقولات القومية - من خلال تراجع القيادات الفاعلة (معظمها) وتحولها إلى التجارة -شعلان كنموذج- على حساب الفكرة التي ضحى من أجلها، وذهب حسنين في حالة "الكوما" نتيجة لها. وهذه القضية، أقصد -انهيار وتراجع الفكرة القومية كمعطى سياسي يومي إيجابي وفاعل- سبق أن طرحها مؤنس في روايته الأولى "أحياء في البحر الميت".

- تعريف القارئ بالواقع الحضاري / الإعلامي/ القمعي الذي نحياه في حياتنا العربية مع التركيز على إبراز طبيعة الصراع القائم بين قوى التغيير والثورة [الممثلة بالصعاليك وبرمزها حسنين]، وبين قوى القمع [الممثلة بالسلطة منذ أول أشكال تمثيلها في الحضارة الإنسانية

مروراً بالقمع الذي ساد في الحضارة الزراعية، وصولاً إلى أرقى أشكال القمع ممثلاً بمنجزات التكنولوجيا]. مع التركيز على ما يمكن تحديده بالقمع التكنولوجي الموجه إلى دماغ الإنسان لاحتلاله، وترسيخ القيم السلبية فيه، وذلك من خلال التوجيه الإعلامي- [تعميم نموذج الكاوبوي الأمريكي على العالم باستخدام شاشات التلفاز عبر التحكم الإلكتروني عن طريق الأقمار الصناعية كما طالب بذلك بريجنسكي المستشار الأسبق للأمن القومي الأمريكي].

- تعريف القارئ بالواقع النفسي الذي يحياه المثقف العربي الراهن، تربية متخلفة غيبية مع وعي بمنجزات الفكر والتكنولوجيا، وسكنى الفرد بالقمع الذي عايشه منذ تواجده الإنساني الأول - منذ فجر الحضارة - وتناقضه بين شخصية تقليدية تعيش في كل خلايا جسده، وبين قناع حداثي زائف، يمثل مظهره الخارجي.

كل ذلك من خلال التركيز على شخصية حسنين، الذي هو اثنين:

حسن الأول -التقدمي - الحداثي - المؤمن بالعلم والتكنولوجيا وسيلة للحياة والتقدم، إنه النمط أو الحالة المعاصرة، مثقف، عقلاني التفكير، يقرأ المادية العلمية.

حسن الثاني -وهو النمط، أو الحالة الموروثة، مرتبط بماضيه، بتراثه، يتحدث الفصيحة، يعشق كل ما هو تراثي وبدوي.

هما النقيضان على مستوى الواقع، ولكنهما واحد على المستوى الروائي، حيث يصبح حسنين "أنموذجاً فكرياً -إذا جاز القول- لحالة المثقف العربي الراهن. حيث يبدو حسن الأول -الرواي- محاصراً ومصادراً بذاته، بحسن الثاني، معبراً بذلك عن واقع يومي مصادر وغير معقول. وذلك تعبيراً عن ازدواجية مجتمعنا العربي ذاتـه في انفصامه ولا معقوليته، أحدث التكنولوجيا من جهـة، وكافة أنماط التخلف وسيطرة الموروث من جهة أخرى.

وقبل أن ينتهي الحدث/النص الروائي، ينفتح الجزء الثالث من النص، حيث تبدأ حكاية جديدة تقوم على أنقاض الواقع الروائي المدمر والمقموع، وغير المعقلن، حيث يبرز الروائي حسنين -أنا المتكلم- ليبدأ في كتابة نص روائي بشخصيات وأحداث جديدة، بحيث يصبح هذا النص الجديد هو البديل للواقع المعبر عنه روائياً، أي أن العالم الروائي الجديد -الجزء الثالث مجازاً في النص- يصبح جزءاً من عالم روائي أكبر هو مجمل الواقع الجديد المصور، والذي يتمثل في الصراع بين "الصعاليك" وحكم "الذياب" هذا الصراع المتخيل يتم

إحياؤه معاصراً من خلال إبراز الصراع القائم في الواقع اليومي -زمن السرد- والذي أصبح يعيشه حسنين، والمرتبط بدوره بالطفل حسنين كما ورد في الجزء الأول من الرواية، أي أن الجزء الأول ينفتح على الجزء الثاني الذي ينفتح بدوره على الجزء الثالث ليسير الحدث الروائي في خطوط جزئية منفصلة -باستقلالها النسبي في النص الأكبر- وملتحمة ومتداخلة في وحدة موضوعية توجدها الشخصية المركزية -حسنين- بدلالته الرمزية أكثر منه واقعاً مشخصاً.

ولعل أهم ما يبرز في الجزء الثالث هو قيام البطل الروائي، بكتابة نص يبرز فيه خصوصية تشكيل المجتمع الأردني، معلناً في هذا النص تميز هذا التشكيل وفرادته، مع استمرار سيطرة الفكرة القومية كبؤرة ترتبط بها مجمل الأحداث.

وهنا يلاحظ أن الروائي يعطي الوقائع اليومية التي حدثت أثناء ثورة رجال البادية ضد الأتراك في مطلع القرن الحالي، يعطي هذه الوقائع دلالات رمزية بحيث تصبح فكرة القومية ذاتها مجسدة في تشكيل الواقع السياسي/الاجتماعي الأردني، وبحيث يحتل هذا المكان الصغير جغرافياً -الأردن- أهمية ذات دلالة واسعة في الطرح القومي، وكأن هذا الجزء العربي يصبح حاملاً الفكرة، فكرة القومية ورسالتها.

وقبل أن يكتمل الخطاب "الحدث" نجد الجزء الثالث يُغلق لصالح الانفتاح على تطوير الحدث الوارد في الجزء الثاني، إذ يتم في هذا الجزء الجديد، الرابع، لملمة أطراف الأحداث الواردة في الأجزاء الثلاثة، وتتداخل الدلالات بين الوقائع المصورة، وبين الواقع الفني الذي تم تحديده في الجزء الثالث لصالح وضوح جوهر الصراع:

- الصعاليك وما يمثلونه من تمرد وثورة ضد العطال السياسي / الاجتماعي السائد.

- والتكنولوجيا، وجهازها القمعي ممثلاً في المبنى الكبير الذي تحتله المؤسسة العربية الواحدة لمكافحة الأوبئة، والوباء الجديد هو حالة من القلق، وانعدام النوم، تصيب أهل الدعة والمدينة، والمصدر هم الصعاليك الذين يريدون قلب الأوضاع كافة، مع إدانة وتعرية -سنشير إليها تفصيلياً لاحقاً- للواقع السياسي /الاقتصادي/الاجتماعي السائد، ومع اللجوء إلى ترميز للمبنى الكبير بطوابقه المتعددة التي تتعمق في باطن الأرض، ليمثل كل طابق منها ترميزاً لدرجة من درجات الشعور الجمعي والفردي التي تقبع في ذاكرة تاريخ البطل حسنين، وبالتالي ليمثل كل طابق من المبنى حضارة من الحضارات التي سادت في هذه المنطقة العربية صُعُداً من حضارة سومر وبابل مروراً

بالحضارات الإسلامية حتى نصل إلى القرن العشرين حيث نلتقي بالاستعمارين الإنجليزي والفرنسي واللذين توجا بالإمبريالي الأمريكي وسيطرته على مقدرات هذا المجتمع وحاضره، من ثم مستقبله، ليؤكد النص عطال هذا الواقع ولا معقوليته، ولينتهي الحدث بزلزلة المبنى وانهياره من الأعلى والأسفل معاً، لينتهي الحدث الروائي على لسان الأعرابي الذي نقل الخبر:

[وأقسم الأعرابي حين عاد إلى قبيلته أنهم رأوا عمارة ناهضة في البيداء تتداعى، الجزء العلوي من طوابقها ينهار، والجزء السفلي يرتفع إلى السطح مبعثراً متطايراً... وإذا بطابق في الوسط، لا هو شرقي ولا غربي، يظل معلقاً في الهواء كأن الريح قد بسطت كفها وحملته عليها..] (الرواية ص٣٧٦).

... إنه الواقع العربي اليومي الذي نحياه، فلا الماضي نرتبط به فيحمينا، ولا المستقبل نمسكه فنعيش معه ونحمي به ماضينا، إنه الضياع... الضياع الذي يراه الراوي ويوصله لنا حاراً مقلقاً، كأننا بدو من العرب البائدة عادت وضاعت من جديد في... ناطحات السراب!!!

بعد هذه المحاولة للأحاطة بمجمل حركة القص/ الحدث الروائي، والتي أعترف سلفاً أنها محاولة ظالمة للنص لأنها تجتزئ أحداثه الرئيسة وتحاول عقلنتها وبسطها منطقياً، مما

أجبر الدارس على قسر بعض المسارات الحديثة الجزئية أو إلغاء بعضها لصالح الخط الرئيس، أقول بعد هذه المحاولة أنتقل إلى مناقشة محور التشخيص الروائي فأشير إلى أن علينا ابتداءاً أن نعي بأننا لا نتعامل مع رواية كلاسيكية تقليدية في بنيتها أو في تعاملها مع شخصياتها، بل على العكس تماماً، إذ أننا نتعامل هنا مع رواية ذات بنية معقدة للغاية، ومع خطاب روائي معقّد عبر، أو مقولات معقدة بدورها، بل إن الرواية إذا أردنا تصنيفها "سكولائياً" سنجدها تقترب من رواية الفكرة، أو رواية الأفكار العامة أكثر من اقترابها من رواية الشخصية / الشخصيات، على أن هذا لا يعني بالطبع عدم إمكانية متابعة شخصيات مركزية ذات دلالة فيها، نميز بينها التالي مبتدئين من البسيط إلى المعقد.

- شعلان: قومي سابق متحمس، ينحرف عن مساره السياسي بعد الانهيار الكبير، يتجه إلى التجارة، يؤسس شركة كبيرة ويستحضر سكرتيرة أجنبية، يتعامل مع حسنين باعتباره مصدراً للقلق ولتذكيره بخيانته السياسية أي خيانة شعلان، باعتبار حسنين ابن الدكتور صديق شعلان، يحاول شعلان استغلال حسنين لإقناع ابنه الشاب بأن لا جدوى من النضال، وأن عليه أن ينتبه إلى أعمال أبيه وشركائه.

- فزّاع: الشخصية الإيجابية التي تكاد أن تكون الوحيدة التي لم تشوهها التغيرات والانهيارات التي حدثت، مؤمن بفكرة القومية ومخلص لها، وعيه يتطور، ويعاني الأمرّين من سخافة التجربة النقابية المُسيّسة، ولكنه يعاني من قهر جنسي وسياسي حاد [قال فزاع إنه بحاجة ماسة إلى امرأة، قال: تصور أن تقرأ هيجل، وفيورباخ، وتحلق في فضاءات الفلسفة، ثم تقوم إلى المرحاض لتمارس العادة الجهنمية، أي كبت، تصور].. (الرواية ص٨٣).

إن فزاع بانتمائه القوي، ومحافظته على موقفه الوطني، ورفضه الانهيار ومقاومته له، [مع توفر الظروف لذلك]، ومحاولته زيادة وعيه النظري، مع صدق انتمائه وصدق مواقفه، يبقى شخصية نادرة بين شخصيات الرواية بحفاظه على موقفه وخطه الصادقين.

- أبو التوت: وهنا تتعقد الشخصية لأنها تدخل دائرة الرمز.. الدلالة الشعرية، ومن هنا فمن العبث أن نبحث عن وقائع أو مسوغات محددة للشخصية، ونبدأ الدخول في أجواء الحلم الفانتازي وسيطرة الفكرة/ الدلالة على الشخصية [يقول أبو التوت إنه يتذكر حياته أيام حمورابي، وهنيبعل، وتوت عنخ آمون. وطسم وجديس، وعلي بن أبي طالب، وفخر الدين المعني، والسلطان عبد

الحميد، وحسني الزعيم، ومرات كان يضيف واحداً اسمه "جلجامش" وواحدة اسمها عشتروت] (الرواية ص١٦).

بمعنى أن أبو التوت يصبح هو تاريخ الثورة/التمرد، ومحاولة بناء المستقبل منذ بداية التواجد الإنساني الحضاري في الوطن العربي، بل هو يمتد واقعياً في انتمائه ودلالته للتاريخ العربي [وأبو التوت يلطم في عاشوراء، يضرب رأسه بسكين، وتنفر الدماء]. (الرواية ص١٧)، ثم هو يمتد على مساحة الوطن ممثلاً بأناسه في مختلف بقاعه [قال إنه ولد في حياة من حيواته في قرية لبنانية أيام فخر الدين المعني "لاحظ اختيار التاريخ حيث الثورة على العثمانيين وبداية المطالبة بالاستقلال". قال إن والده أخذه لزيارة إحدى قريباته في قرية مجاورة، امرأة أرملة، وما إن دخل بينها حتى صاح أبو التوت (كان اسمه عز الدين)... وقال إنه صاح لأنه تذكر أن هذا البيت بيته في حياته السابقة، وأن هذه الأرملة زوجته، لم تصدق الأرملة، فقال ويده لا تزال في يد أبيه "سيفي موجود في المكان الفلاني... في غرفة النوم..." ودخلوا في غرفة النوم، وكان السيف في مكانه]. (الرواية ص٢٦-٢٧).

أي أن أبو التوت تطرحه الرواية باعتباره رمزاً للتمرد عبر التاريخ، وهنا نلاحظ مسألتين:

الأولى: تراجع هذا الرمز -على أهميته- لصالح تقدم شخصية الصعاليك، أي أن وجوده في النص قد اختفى عندما تعمق حضور حسنين/آدم/وحسن الثاني، ومن ثم حضور الصعاليك المتمردين.

الثانية: إن اختفاء أبو التوت من النص الروائي لم يبرر فنياً، بمعنى أنه اختفى فجأة دون تبرير فني للاختفاء. صحييح أنه كبر كثيراً، وأنه أدمن الخمر، وأنه بدأ بفقدان الأمل أسوة بمعظم شخصيات الرواية، ولكن شخصية ذات بعد دلالي / تاريخي بمثل هذا العمق لا يجوز اختفاؤها من النص إلا بمبرر فني مقنع حتى ولو لم تكن شخصية واقعية محددة.

• حسنين: الشخصية الأكثر تعقداً في النص، بل إنها مجمل الشخصيات في واحد، إنها حسن الأول والثاني، آدم وعروة، ذياب وذياب، الصعاليك، حسنين الجد، هي فكرة الصراع الإنساني وجوهره، الصراع بين قوى الحياة المحافظة والثورة، وبين قوى العطال والقمع بكل دروبه وأشكاله، وهي مع هذا الامتداد المتناقض والمعمق، فإنها تطرح في الجزء الأول والثالث باعتبارها شخصية ممسوكة يمكنه تحديدها فيما يلي:

- بشّر بها "أبو التوت" باعتبارها الشخصية ذات الصفة النبوية التي ستقود الوضع السائد، وتنقله إلى واقع إيجابي

متطور، وأشار إلى علامته الخاصة "وأبو التوت يقول إن للمنقذ علامة، والعلامة شامة خضراء على الخد الأيمن، ويشير إلى الشامة الخضراء على خدي". (الرواية ص١٥).

- حدّده الجد وتوقع أوجه تميزه، وغرابة توقعاته "رأيت مالا أجسر على التفوه به، وأكاد أكذب تنجيمي وحكمتي ولا أصدقهما لغرابتهما... سموه حسنين، فهو توأمان في غلام واحد، وليس توأمين في غلامين كما تنبأت من قبل". (الرواية ص١٢)، إشارة إلى تناقضه، ولا معقوليته، وتمثيله لجوهر الصراع.

ثم وهو حين يبعثه الروائي باسم آدم، في الجزء الفني -الروائي الثالث- من النص فإنه يبعثه بمميزات خاصة، إذ يصفه ابن عمه فيقول: "لا أعرفه ينام إلا وعضو فيه يقظان، إذا استوى فسكين، وإذا اعوج فمنجل... أخف رأساً من الطائر، أبصر من عقاب، أحذر من غراب... يكاد المرء ينكر أنه إنسان لما يعتريه من هيبة حين يقف بين يديه،... ورأى الجميع عينيه تتقدان بنور أخضر مبارك". (الرواية ص١٩٩-٢٠٠).

- وهو يتقن عملية التوحد، بل إن التماهي مع الأخر جزء من أدق خصيصاته، فها هو يتوحد مع آدم فيقول: "أينما تكون أدركك، وأينما تكون تدركني، فول

وجهك شطر الجهات ترني، وول وجهك شطر الأزمنة ترني، وقلّب وجهك في ثيابك ترني، وقلّب وجهك في الآخر أرك"، (الرواية ص٣٦٦).

وهنا يبرز التوحد في المكان والزمان باعتباره فكرة، فكرة التواصل الإنساني.

- ثم هو شخصية ممتلئة بالتناقض، هذا التناقض الذي تطرحه الرواية بأشكال متعددة بهدف تمثيل أكبر قدر من الأفكار. إنه، أي حسنين "أخاف انقراض الصعاليك، أخاف طرقة الباب، أخاف رنين الهاتف، أخاف نفسي، أخاف كواتم الصوت، أخاف التمائم والتعاويذ، أخاف الكمبيوتر". (الرواية ص٣٢٨)، فهو هنا يصبح تعبيراً عن حالة القلق المعاصر، عن الإنسان الذي يعيش هذا الواقع المتردي، وهو نفسه "ربع فلاح، ربع بدوي، ربع أجنبي.. نتاج سلالات"، (الرواية ص١٢٨)، وهو بذلك يصبح تعبيراً عن العربي في المجتمع المديني المعاصر، ثم هو "... صعلوك في ذؤبان العرب وشذّاذها، صعلوك مديني، ابن الشوارع، منبوذ من عصبتي، مجفو من أقاربي، مثل عنز جرباء وجذماء، ومؤسسة مكافحة الأوبئة". (الرواية ص١١٤).

- ثم هو شخصية روائية يومية، يمتلك طفولة الولادة السعيدة في أسرة برجوازية صغيرة ذات توجه سياسي قومي، ينشأ ويتزوج، ينجب ابنة تخرج معتوهة، إشارة إلى استحالة قدرته على العطاء، يصاب بحالة "كوما" ويرتبط بعلاقات إنسانية محددة، وبموقف أيدولوجي محدد بالفكر القومي.

- ثم هو امتداد التمرد في التاريخ، ومتشوف للواقع العربي في تحولاته، إنه الشاهد السلبي إذا جاز القول "مددت بصري إلى المدينة، القصور أمست خرائب وأطلالاً، والخرائب أضحت قصوراً، والثياب تغيرت فما عدت أعرفها، واللهجة تبدلت فما عدت أفهمها.. لكن رأسي اليافع ظل على مر قافلة الزمان مطلوباً". (الرواية ص٤٥).

- ثم هو يعاني من تناقض حاد على مستوى الشخصية وعلى مستوى الوعي. فعلى مستوى الشخصية، يبرز فيه حسن الأول، الحداثي، التقدمي، علمي التفكير، وهو كذلك حسن الثاني، المتعلق بالتراث، الذي يتحدث الفصحى، ويعيش أيام العرب وفروسيتها "أنا حسن الأول... لا أغني... أفضل سماع باخ. تصور يا حكيم يا مخلّص أنه (أي حسن الثاني) يتحدث

الفصحى، يحكي... عن امرئ القيس، ويتغزل بزنوبياء.. كل ذلك بلغة فصيحة مقعرة أكاد لا أفهمها" (الرواية ص٩٦). ثم هو في النهار حسن الأول، أما في الليل فهو حسن الثاني، ففيه -أي في الليل- تتداخل اللغة والأحداث، وتدخل أجواء ميثولوجية عربية قديمة مغلفة بفانتازيا الحدث/الزمان والمكان والشخصيات.

وهنا لا بد أن نلاحظ تفوق القاص في استخدام هذه التقنية، حسن الأول في النهار وبلغة معيشية يومية، وبأحداث واقعية. ثم حسن الثاني في الليل، وبلغة فصيحة مقعرة، وبأحداث فانتازية.

- كما ويعاني من تناقض على مستوى الوعي، حيث نلتقي بتناقض البطل بين الوعي الذهني/المادي، وبين غيبية السلوك، وذلك بهدف التعبير عن تناقض الواقع العربي ذاته، وهنا نجتزئ هذا النص الطويل نسبياً لأهميته "فكرت في الدراسة التي بدأت بكتابتها، ورحت أبحث عن عنوان مناسب لها "نقل التكنولوجيا في العالم الثالث"... لا، عنوان يفتقر إلى الدقة،... "الثورة التكنولوجية الثانية وتأثيرها على القيم التي أنتجتها الحضارات الشرقية.. لا، طويل جداً،... "التكنولوجيا المتقدمة والمنهج المادي

الجدلي"... ربما، في تلك اللحظة حانت مني التفاتة، فرأيت رغيف خبز ملقى على الطريق، انحنيت بحركة عفوية، آلية، قبلته، مسحت به جبهتي، ووضعته على الحائط". (الرواية ص٩). لاحظ إيمان البطل حسنين بالتقدم التكنولوجي، في وقت هو مسكون فيه سلوكياً بسيطرة التربية الغيبية السائدة. ثم يقول حسنين عن نفسه مؤكداً هذا المنحى التناقضي في موقع آخر "وحين هممت بالعودة إلى البيت، شاهدت حذاءاً مقلوباً، فسارعت إلى تصحيح وضعه واستغفرت، ثم عدت إلى كتابة البحث الذي يتعلق بالثورة التكنولوجية الثانية...وبنك المعلومات" (الرواية ص١٤٤)، لاحظ العلاقة بين التكنولوجيا وبنك المعلومات من جهة، وبين الحذاء المقلوب من جهة أخرى.

من مجمل هذا الذي سبق تتوضح أمامنا الشخصية المركزية في الرواية وهي شخصية حسنين الذي جاء في النص الروائي:

- تعبيراً عن شخصية روائية عادية ذات تاريخ وحضور وقائعي.
- فكرة التمرد، والثورة، والحرص على تحسين الواقع وتغييره.

- الحالة السلبية، التي تتحول إلى ذياب أو ذيابات متعددة تمارس فعل القمع.

- الحالة الحداثية المعاصرة التي تعيش الواقع اليومي بوعي، وإدراك.

- الحالة التراثية المتعلقة بالماضي وجوانبه المتعددة.

- المثقف العربي المتناقض بين متطلبات عقلانية مدركة ومحاولة لفهم علمي للواقع من جهة، وبين تربية غيبية ممسكة بتلابيب وعيه وسلوكه.

- ثم هو إلى جانب ذلك كله وارث الفكر/الحلم - المتمثلة بانبعاث الحلم القومي من هذا الجزء المكاني/الأردن، ليتعمق الحلم ويتجذر برؤية وقدرة جديدتين.

وقبل الانتهاء من محور التشخيص لا بد من الإشارة إلى وجود عدد كبير من الشخصيات الثانوية التي جاءت لخدمة صيرورات متحولة في الحدث، نكتفي بذكر بعضها موجزاً أهمها: جدة حسنين، أمه، معلم الرياضيات، معلم الموسيقى، زوجة حسنين، أم سليمان، سليمان، أبو اسكندر، أبناء آدم الأربعة، إبنة حسنين، عاملة الفندق، المتخصصون العاملون في المؤسسة العربية لمكافحة الأوبئة، مع عدد كبير من الشخصيات التاريخية، وهنا تعمد الروائي إيراد أسماء

ذات فعالية تاريخية أتينا على ذكر بعضها عند الحديث عن "أبو التوت" مع ملاحظة أن الروائي قد لجأ إلى استخدام هذه الطريقة في ذكر الأسماء ذات الدلالة التاريخية المحددة، بهدف تعميق الخطاب الروائي وليس لغاية التشخيص الفني.

• • •

مقولة القمع أو العطال الحضاري

العنصر الثالث الذي سنعمد إلى متابعته في الرواية هوّ الخطاب الروائي فيها، وأول ما نلاحظه هنا سيطرة مقولة القمع بأشكاله السياسية/ الاقتصادية/ الاجتماعية/ الإعلامية/ الترفيهية/ الجنسية الخ.. من أشكال القمع التي تدينها الرواية، بل إننا لا نكاد نجد صفحة واحدة بين صفحات الرواية التي تجاوزت أربعمائة صفحة تخلو من إشارة إلى وجه من أوجه القمع القائمة، بحيث نستطيع سلفاً أن نعمم المقولة المركزية التي تريد أن توصلها في خطابها، وهي إدانة لمجمل القمع السائد حالياً، وتاريخياً، والذي تعرض له الإنسان العربي منذ بداية تواجده الإنساني حتى الراهن، بحيث أن الرواية تبدو وكأنها رواية التناقض والصراع داخلياً [أي داخل وعي أبطالها ذاتهم] وخارجياً [أي في الواقع الموضوعي الذي يشكل مرجعيتها التاريخية والاجتماعية].

ومن خلال هذا التناقض والصراع يتم تقديم الإدانة لمجمل الواقع العربي المتمثل في:

- إدانة لأسلوب وأنماط الحكم وسيطرة المستعمِر (بكسر الميم) عليها، فرنسا وانجلترا أولاً، ثم الهيمنة الإمبريالية الأمريكية حالياً.
- إدانة للعقل العربي الراهن وضياعه بين القديم والحديث.
- إدانة للحالة، للواقع اليومي الذي تعيشه المرأة العربية.
- إدانة الأسلوب الإعلامي العربي وإبراز خطر سيطرة وسائل الإعلام المبرمجة على الإنسان العربي.
- إدانة جادة لكل قوى القهر وعلى رأسها "العم سام".
- إدانة للواقع الاجتماعي -خراب العلاقات الإنسانية- لصالح علاقات التنميط ومجتمع الاستهلاك.
- إدانة للقمع السياسي المعمم والمتواجد في كل بقعة.
- إدانة للواقع الاقتصادي -النمط الطفيلي كناتج للنمط الاستهلاكي الذي يسود المجتمع العربي.
- إدانة للسلوك المتناقض الذي ينتهجه المثقف العربي، والضائع بين محاولة عقلانية للتفكير، وسلوك غيبي يتناقض مع المحاولة العقلانية.

• إدانة للتجربة السياسية العربية، مع إبراز عطال التجربة السياسية القومية، وإدانة صيغ العمل النقابي القائمة على تنافس الكراسي، والتنافس الذي لا يمس جوهر الفكر السياسي، أو "أدلوجاته" المطروحة.

ولو حاولنا أن ننتشر بين ثنايا النص لمتابعة حثيثة لأشكال من هذه الإدانة، فإننا سنشير إلى عدد من الاقتطاعات منها:

- "وهممت والببغاء بمغادرة الكهف، لنتسلل إلى المدينة بعد أن نما الليل، فإذا ببائع جوال يدفع بعربة أشبه بقبعة ساحر، فيها أرانب وحمام ومأكولات وثياب وتلفزيونات وراديوات وآلات حاسبة وملاحم شعبية وأساور وساندويشات "هامبرغر" وزجاجات "كاتش أب" و"كوكا كولا" وعباءات وملاءات وتعاويذ وحجب" (الرواية ص٤٩)، ترى أليس هذا هو اللامعقولية بعينه؟ -حجب مع آلات حاسبة مثلاً؛ ثم ألا نجد لهذا امتداداً وقائعياً؟.

-"وأنا حبيسة قمقم البيت. الناس يحكون... أمك رحمها الله تقول الله. الله تفكرين في حضور عرس ابن خالتك، وماذا يقول الناس، "غاب القط العب يا فار" وأنا لا أدري، أدخل في ملابس الحداد أم أنتظر معجزة"

(الرواية ص٨٥) ترى أليست هذه إدانة لواقع المرأة بعد أن يغيب الحامي [البعل/الأب/الإبن].

-"وتناول الصحيفة وقرأ الخبر التالي بصوت مرتفع "وأد ابنته لكنها خرجت من القبر بعد أربعة أيام... وكان الأب قد روى بعد وأد ابنته أنها اختفت خوفاً من العقاب... ثم قرأ خبراً بعنوان خرجت بعد دفنها بأربعة أيام" (ص٩١)، أليست هذه إدانة للإعلام من خلال نموذج الصحف وأخبارها غير المعقولة من جهة الصدق والكذب، ومن خلال تركيزها على الفرعي على حساب الرئيسي.

-"واستغرب فزاع ظاهرة الاختفاء في وطننا العريق وراح يسمّي بعض من اختفى: بن بركه، الإمام الصدر..." (الرواية ص١١١)، إشارة على طبيعة القمع الذي يصل درجة التصفية الجسدية.

- بل إن العطال أصاب المؤسسة القضائية بدوره "القاهرة، حصلت سيدة مصرية على الطلاق قانوناً، وذلك لأن زوجها تزوج بأخرى من بنات الجن "جنية" وتقول صحيفة الأهرام إن المحكمة... استندت في حكمها إلى أن القرآن الكريم يعترف بوجود هذه المخلوقات (الجن)"، (الرواية ص١١٣).

- ثم إن العمل السياسي المتمثل بصيغته النقابية وصل درجة غير معقولة من الخراب: -"إن القائمتين، قائمة "العدل والتقدم"، وقائمة الوطنيين الديموقراطيين، وصلت إلى طريق مسدود وإن التحالف بينهما بات مستحيلاً، لاختلافهما على نسب المقاعد"، (ص١١٧).

- ثم إن البطل ليس فقط هو المصاب بحالة "الكوما" بل الواقع العربي برمته من خلال صمته واندهاشه حتى الذهول "كنا جميعاً نشاهد زيارة السادات التاريخية للقدس، والكل لا يصدق ما يراه، الكل ينكر ما تستقبله حواسه من الشاشة الصغيرة، الكل يصرف نظره إلى الآخر ليقرأ رد الفعل في محياه" (الرواية ص١٦٥).

- بل إن صيغة الوحدة الوحيدة التي تم الاتفاق عليها عربياً إنما طرحها الروائي من خلال "المؤسسة العربية الواحدة لمكافحة الأوبئة ومقرها في بناية في الصحراء تمثل فندقاً أمريكياً، أي أن التوحد مصدره أمريكي لمكافحة قوى الفعل والحرية، بل إن طبيعة المبنى ذاته تتكون من "الجدران مزينة بصور لشخصيات أمريكية مختلفة بينها صورة لجون كينيدي.. وأخرى للممثل روبرت ردفورد"، (ص٢٦٤).

- وتمتد هذه الإدانة لتصل لا معقولية هذا الواقع، وتداخل المعقول واللامعقول معاً ليعطي حالة غير ممكنة للفهم "ما هو المعقول في حياتنا؟ عجز الظافر والقاهر لا معقول لكنه واقع حدث، هزيمتنا في حزيران غير معقول، لكنها حدثت واقعياً، ضرب المفاعل النووي غير معقول؟ لكنه أصبح معقولاً، السادات بعد عبد الناصر، وقائع الحرب الأهلية في لبنان وبشاعتها، ما جرى في اليمن السعيد، كواتم الصوت، ما تشهده المصحات والفنادق والزنازين" (الرواية ص٢٧٨).

- وهي إدانة إذن لمجمل الفكر العربي السائد "إسمعيني جيداً، الفكر العربي المعاصر في الأغلب الأعمّ بعيد كل البعد عن اعتماد المعرفة العقلية التي تعتمد البرهان التجريبي والاستدلال المنطقي" (ص٢٨٦)، "ولذلك نجد أن معظم مفكرينا من الرواد ينتسبون إلى روحانية الغزالي عندما يتعلق الأمر بطلب سند من التراث، وإلى روحانية بيرجسون عندها يتعلق الأمر بطلب من الفكر الأوروبي المعاصر.. فهذه التيارات تنتمي إلى اللاعقل، في التراث وفي الفكر الأوروبي" (ص٢٨٧)، "إن الفكر العربي المعاصر يتجاهل القطاع الفلسفي العقلاني في تراثنا، ويتجاهل القطاع العقلاني في

الفكر الأوروبي، وهو بذلك إنما يقع في التناقض بين أهدافه العقلانية النهضوية، وبين ميوله اللاعقلانية" (ص٢٨٧)، "فالقطاع اللاواعي، أو اللاشعور الجمعي في الذات العربية مستودع حاملات الحظ والبركة وجالبات النحس وشافيات المرض وواقيات الحسد والأرواح وصندوق عجائب تمر فيها الكرامات الخارقة" (ص٢٨٨)، وهنا نتساءل: ألم يأخذ هذا الصراع، [بالتالي وقوف الفكر الغيبي ممثلاً بقوى قمعه ضد التفكير العقلاني]، أهم مؤشراته من خلال اغتيال المفكر العقلاني حسين مروة؟ ومن ثم مهدي عامل في لبنان، باعتبارهما يمثلان مثل هذا التوجه العقلاني المحاصر!!!

- بل إن التجربة الديمقراطية النيابية باعتبارها تجربة مُدّعاة عربياً، لا تصل إلى حقيقة الممارسة الديمقراطية، نجدها قد تمت تعريتها في النص الروائي بأسلوب ساخر مفعم بالمرارة "وتراكض أعضاء مجلس الشورى إلى مبنى البرلمان، فلم يجدوا للبواب أثراً، وبحثوا عن مفتاح قاعة الاجتماعات بلا جدوى، فعجزوا عن اتخاذ التواصي، فالتواصي تقتضي اجتماعاً، والاجتماع يقتضي قاعة اجتماعات، وقاعة الاجتماع المغلقة لا

تفتح إلا بمفتاح، والمفتاح في جيب البواب، والبواب نائم في أحد الكهوف" (الرواية ص٢٩٦).

- ويستمر هذا المضحك المبكي متناثراً بين ثنايا النص الروائي، ليوصل الروائي إلينا مرارته وإدانته لهذا الواقع العربي الذي نحياه، مع إبراز للدور المضلل الذي يقوم به الإعلام الرسمي العربي، في صياغة قناعات الجماهير، ومحاولة إيصال معلومات مغلوطة عن المسائل الأساسية، "وذاعت بين الناس إشاعة مفادها أن الغارة الجوية لم تكن غارة من غارات الأقدار كما قالت وكالة الأنباء المحلية، ولا هزة أرضية كما صرح المذيع، وإنما هي غارة طائرات حربية إسرائيلية، وتساءل القوم:

- ولكن هذا غير معقول، إسرائيل دولة مزعومة. سرابية، وهمية. مصطنعة هكذا درسنا في المدارس [لاحظ الإدانة لواقعنا الإعلامي والتربوي معاً] فكيف يكون لها طائرات.

... ولكن أين كانت راداراتنا الدقيقة والمعقدة [إشارة إلى صرف بلايين الدولارات لشراء طائرات الأواكس مثلاً، التي تخدم المصالح الأمريكية أساساً وليس العربية].

- وطائرات الأواكس.

- والماهر والقاصر". (الرواية ص٣٤٢/٣٤٣).
- ولو كان القمع معاصراً فقط لأمكن استيعابه، ولكنه قمع يمارس عبر التاريخ "أركض وذياب يلاحقني منذ ما قبل الزراعة وتقسيم العمل، أكرّ فيفرّ، وافرّ فيكرّ، أبسط له يدي لأقتله فيتشظى إلى ألف ذيب وذيب، يتدفقون نبضاً وإيقاعاً في عروق الزمن من (قابيل) حتى (بينوتشه)" (الرواية ص٦). وهنا يتعمم القمع ليصبح إنسانياً يمتد من مسافة قتل هابيل حتى قتل الليندي. ولكن الإحساس بالقمع في دائرة الجغرافية الضيقة أكثر مرارة وقسوة "دائرة في الهواء رسمها الضابط العثماني وقال: لا تخرج من محيطها... ألف عام وعام مداها البسيطة كلها من القطب إلى القطب، من قابيل إلى جعفر النميري، من ديترويت إلى عدن" (الرواية ص٧)، والسلطان أداة القمع ورمزها جاهز دائماً لممارسة قمعه، متحفز باعتبار القمع مبرر وجوده وسطوته "لا ينام إلا وعضو فيه يقظان/إذا استوى فسكين وإن اعوج فمنجل / أخف رأساً من الذئب، أبصر من عقاب، أحذر من غراب/شعاره... من تكلم قتلناه، ومن سكت مات بدائه غما" (الرواية ص١٣٤/١٣٥) إنه قمع السلطة ضد الإنسان، وضد نزوعه إلى الحرية، وإلى امتلاك

حقه في الحياة، وهي أدوات قمع امتدت عبر التاريخ ممثلة في السلطة مهما تنوعت أشكالها وتعدّدت، وكأن التاريخ الإسلامي هو تاريخ قمعه ذاته (لعل نبوخذ نصر أرسلها لتدس السم في طعامي، ولعله بريجنسكي، أو الحجاج،أو حسني الزعيم، أو"بينوتشه" الذي رقص على جثة "الليندي") (ص١٤٥).

وهنا يبرز أهمية استخدام الاسم لإيصال الخطاب، الأسماء التي تحمل بدورها وعي النقيض- السلب/ رمز القمع والقهر عند بريجنسكي/ الحجّاج/ بينوتشه/ النميري الى غير ذلك، والإيجاب/ رمز الثورة والتفتح عند حسنين/ عروة بن الورد/ الليندي/ بن بركة/ الإمام الصدر الى غير ذلك، هذه الأسماء ذات الدلالة الإيجابية تبقى محاصرة عبر التاريخ، ملاحقة مقموعة، "أعرف... أنهم يلاحقونك منذ ما قبل الزراعة والكتابة وتقسيم العمل، وأنهم قصفوك بالحجارة والرماح والمنجنيق والبارود والرصاص والمدافع والطائرات والقنابل الذرية" (ص١٨٣). هذه الوسائل التي تتعدد بتعدد أوجه التقدم التقني، وكأن تقدم الإنسان يصبح تقدماً لأدوات قمعه ذاتها "بواسطة التلفزيون... ونتيجة للتطور في التكنولوجيا والألكترون (التكنترون).. وعبر الأقمار الصناعية والتلفزيون الاوتوماتيكي، سيصبح في مقدورنا "غزو" المنازل الخاصة في

بلدان أخرى، بل سيصبح في مقدور الأقمار الصناعية البث مباشرة لأجهزة استقبال دون محطات وسيطة تستقبل وتعيد البث ثانية" (الرواية ص١٩٣). هذا الاجتزاء الذي قدمه الروائي من أحد خطابات مستشار الأمن القومي الأمريكي زبيجينو بريجينسكي والذي ضمنه الروائي بنجاح في روايته، يفتح أمامنا خطورة جديدة، بحيث تتم عملية تحكم بما يصل إلى أطفالنا وبيوتنا، وبالتالي يعمم النموذج الرأسمالي الاستهلاكي، عندها يتحول القمع ليأخذ صفة جديدة أكثر خطورة تنبع من داخلنا، لأن التلفاز- الجهاز الأكثر خطورة- يصبح قادراً على صياغة الإنسان المستلب، الإنسان ذو البعد الواحد كما سبق وأن حدده ماركوزه في بداية السبعينات، وهنا أتعمد اقتطاف هذا النص الطويل من الرواية على لسان البطل الرئيس حسنين "بريجنسكي، أيها السيدات والسادة، أقصد "زبيجينكو بريجنسكي" بشّر بأن يحول العالم إلى مزرعة للكاوبوي، هل تعرفون معنى الكاوبوي: راعي البقر. هذا الراعي صاحب نبوءة. فهو يتنبأ بأن العصر القادم هو عصر التكنو/ الكتروني. لا بل، هو يقول إننا دخلنا هذا العصر، فبواسطة التلفزيون عبر الأقمار الصناعية، والتلفون الأوتوماتيكي سيصبح بمقدور أمريكا، وصاحب مزرعة الفستق (كارتر) هذا قبل راعي البقر (ريغان) أن تغزو المنازل

الخاصة في البلدان الأخرى، خاصة النامية النائمة، بل سيصبح في مقدور الأقمار الصناعية البث مباشرة لأجهزة استقبال دون محطات... وتنبأ بأن الأجيال الجديدة ستدخل مزرعة الطاعة الأمريكية عن طريق الاتصالات السمعية والبصرية" (الرواية ص١٥٦).

هذا الخطاب يشير إلى دور تحريضي بارز تحاول أن تقوم به الرواية ضد الامبريالية الأمريكية، وضد دورها التخريبي الذي تمارسه ضد الإنسان، وضد شعوب العالم، وهو خطاب يحمل خصوصية ندر أن نجدها في روايتنا العربية، تضع رواية مؤنس في مجال خطابها في موقع متقدم يشير إلى وعي الروائي ذاته، وإدراكه لخصوصية واقعة ولطبيعة التحديات التي تواجهها شعوبنا خاصة.

وهنا وقبل ان نقفل هذا المحور أشير إلى النقاط الآتيات وهي:

الأولى:

- أننا نلتقي ببدايات هذه الإدانة الحادة ضد واقعنا الحضاري الحالي، وضد تاريخنا القمعي، في رائعة سبول" أنت منذ اليوم" والتي تشربها مؤنس الرزاز وقدم أو أعاد صياغة أهم مقولاتها في روايته الأولى "أحياء في البحر الميت، وهو هنا في روايته هذه، يأخذ هذه الإدانة ويعطيها زخماً وأبعاداً

جديدة، معمقاً خط الرواية النقدية التي تُشَرِّح الواقع، وهي من خلال تشريحها له تقوم بنقده وإدانة ما يسوده من سلب، مع تركيز على إدانة مقولات القمع السياسي، التي تصل عربياً الى درجة كواتم الصوت، مع ملاحظة الدور الذي قام به كل من عبد الرحمن منيف وبخاصة في "الأشجار واغتيال مرزوق، وشرق المتوسط" وهاني الراهب وبخاصة في "الوباء، ومكان واحد هو العالم" من تناول مباشر للواقع السياسي العربي، مع إدانة للوجه القامع لهذا الواقع، وهو ما أكده كذلك مؤنس الرزاز في روايتيه (أحياء، ومتاهة الأعراب) ثم في نص "كاتم صوت" كذلك.

الثانية:

- أننا يمكن أن نميز أوجه الإدانة/ الخطاب الروائي في رواية" متاهة الاعراب" ضمن الأبعاد الأربعة التالية:
- البعد النفسي، حيث تشظي الفرد ذاته وتناقضه وصراعه مع نفسه، وعدم قدرته على استيعاب وفهم هذا الذي يجري حوله ومعه.
- البعد الوطني المتمثل في إدانة النمط الاستهلاكي الذي يسود واقعنا الأردني ممثلاً بشريحة البرجوازية التي

بدأت تتوجه الى قطاع الخدمات بشكل مَرَضي، لا يتفق أو ينسجم مع تطور اقتصادي، متوازن مع قطاع الخدمات ذاته.

- البعد القومي حيث تشظي وانهيار التجربة القومية. وعدم القدرة على امتلاك الماضي المشرق، التراث، وعدم القدرة كذلك على وعي الحضارة الراهنة من خلال امتلاك العقلانية كأسلوب للتفكير وللتعامل مع الواقع والأشياء.
- البعد الحضاري.. حيث يبرز تاريخ الإنسان العربي باعتباره تاريخ قمعه منذ تواجده على سطح الكواكب، مع تعميم نموذج القمع ليصبح أنموذجاً عالمياً من خلال تشابه أدواته وإن تعددت وتطورت، ومن خلال اعتبار الصراع بين الخير، وما يمثله من أدوات تمرد وثورة وعدم قبول بالواقع المستلب، وبين قوى القهر والقمع الممثلة بالسلطة بكافة أشكالها سياسية/ اجتماعية/أسرية/ تراثية/ تربوية/ إعلامية.. الخ.

الثالثة:

- وعي الروائي وإصراره على تمييز الدور الأردني- الشعب الأردني- في المنطقة المحيطة، باعتباره نتاج تشكل قومي من الناحية السياسية (سوريون/ أردنيون/ فلسطينيون..

إلى غير ذلك). وباعتباره نتاج إنساني من الناحية الجنسية(عرب/ أرمن/ شركس/ شيشان.. إلى غير ذلك) وباعتباره نتاج عدد من الديانات (الإسلام/المسيحية) وباعتباره نتاج أكثر من فرقة إسلامية (سنة، شيعة، علويين خاصة، دروز..الخ). وباعتباره نتاج تشكل حضاري متعدد الوجوه(ريف+بداوة+حضر).

هذا الوضع أعطى الأردن خصوصية أن يكون مركزاً للحلم القومي الذي وإن أصيبت تجربته بالدوار، أو بالعطال السياسي والحضاري، أردنياً وعربياً، فإن الحلم/ الفكرة يبقى محركاً رئيسياً وقابلاً للانطلاق من جديد، لخصوصية الواقع الأردني ذاته، وقدرته على الامتداد.

وقد سبق أن أشرنا إلى طبيعة وكيفية توظيف اللغة التراثية، إضافة إلى استخدام الروائي للّعبة الفنية التراثية الواردة في ألف ليلة وليلة، ومن ثم بعث حسن الثاني في أجواء أسطورية تتفق مع الجو الفانتازي السائد [قال: أنا حسن الثاني. كنت ذاهباً في غيبتي الكبرى.. ممعناً في الغياب، وها أنا أتجلى حاملاً العلامة والإشارة... لا تصفق... اعتبرني أشبه شهرزاد، سأحكي لك كل ليلة حكاية عن حياتي لأحول دونك وقتل نفسك... أريدك أن تؤجل انتحارك حتى تنتهي حكاياتي كلها] الرواية ص٤٠.

على أننا نلاحظ هنا أن هذه التقنية، أقصد تقنية ألف ليلة وليلة لا تنطبق على مجمل جزيئات الرواية، ولكنها تلّح باعتبارها المرجعية التركيبية للنص ضمن أطره العامة، خطوطه العريضة، أما الجزيئات فتشذ أحياناً عن السياق وتبني خصوصيتها بعيداً عن الإطار العام، ولكن انفتاح مثل هذه البنية -الحكايات المتداخلة- يتيح للروائي مثل هذا الخروج، فيبقى الإطار العام قادراً على استيعاب هذه الخروجات عن السياق إن حدثت.

ثم إننا نلتقي في الرواية بعدد من التوظيفات للحكايات التراثية نذكر منها:

- توظيف حكاية الخضر ومعرفته بالتنبؤ بأحداث الغيب. "قص علينا من علمك، وأوقفنا على سر الحياة.

قال دون أن يلتفت إلينا: إنكم لن تستطيعوا معي صبراً" ص١٠١. مع ملاحظة لجوء الروائي إلى تغيير الدلالة/ التوظيف، فإذا كان الخضر إيجابياً، قام بتفسير مقنع لحكايته، فإن السيد المعاصر، الخضر الجديد تجده لا يبقي شهوداً ولا قضية، وإنما يبقى هو السيد العظيم رمز السلطة والقمع.

- توظيف لقصة يوسف، حسن الثاني أو البديل المعاصر.

"قلت بلا تردد: نعم. وبسطت له يدي. كان لسقوط دمه على ماء الجب وقع مكتوم. هبط دلو فامتطيته، وارتفعت، وما إن بزغ وجهي حتى هرع القوم نحوي" (الرواية ص١٢٥).

وهنا مرة أخرى نلتقي بلقب للدلالة، فيوسف الفاعل الإيجابي، نجده هنا قد تحول في النص إلى قاتل، هذا التغيير يتعمده الروائي لطلسمة الحدث، ولتوغله في أجواء فانتازية تخدم المقولة الرئيسة في النص/لا معقولية هذا الذي يحدث.

- توظيف لحكاية قميص عثمان "وأقبل ذياب حاملاً قميص عروة المضرج بدمه، وقد اتخذ وجهه هيئة الحزن والفجيعة، فسمع صياح الرجال، وعويل النساء" (الرواية ص٢٢٢). والقاتل هنا هو الذي يطالب بدم الضحية، تأكيداً للفاجع وغير المعقول.

- توظيف الأسماء التراثية، إذ ندر أن نجد اسماً فاعلاً في التراث غير موجود في النص الروائي، والتوظيف هنا يتعدد من ذكر عابر للاسم فقط، إلى تأكيد وفاعلية لبعض الشخصيات التراثية وهذه قضية سبقت الإشارة إليها في محور التشخيص.

• • •

المكان الروائي

مع أن الروائي يحاول في أكثر من موقع أن يعمم المكان الروائي بحيث يبدو غير محدد جغرافياً، ولكننا نستطيع من خلال المتابعة الحثيثة، ضبط مكان الرواية جغرافياً في جغرافية الأردن، صحيح أن الرواية لم تكتف بطرح إشكالات الواقع المحلي (الأردن) ولكنها ومن خلال طرحها لقضايا الإنسان العربي المعاصر، إنما كانت تقول كذلك قضايا الواقع الأردني، بحيث يمكن اعتبارها رواية أردنية صميمة ليس على قاعدة أن كاتبها أردني، ولكن على قاعدة قدرتها على تشرب الهم اليومي، وقضايا الإنسان في الأردن. مع بروز تعلق الروائي بوطنه، وتشرّبه لهمومه وقضاياه اليومية والمصيرية باعتبارها جزءاً رئيساً من الواقع العربي ضمن أطروحة الفكر القومي المستنير أو المنفتح على الفكر المادي.

ولو عمدنا إلى التدليل على المكان في النص، فإننا نقدم الإشارات التالية:

- "وأعرف أن مسقط رأسي جبال سبعة" (الرواية ص١٣). وعمان جبالها سبعة كما هو معروف.

- "وجدي يقول هذه المدينة الملاذ. الملجأ. لجأ إليها الشركس من قفقاسيا، ولجأ إليها الفلسطينيون من فلسطين، ولاذ بها أرمن وشوام ودروز، وهاجر إليها بدو من الصحراء،

ويقول أنت نتاج كل هؤلاء. أنت تشبهها" (الرواية ص١٧).

- "ربع فلاح، ربع بدوي، ربع مدني، ربع أجنبي، نتاج سلالات من اللاجئين، خليط من الشركس، والشوام، والفلسطينيين، والبدو، والعراقيين، والدروز... الذين لجأوا إلى هذه المدينة" (الرواية ص١٢٨).
- "علم آدم أن هذه المنطقة بمتاهاتها ومجاهلها وجبالها المنيعة باتت منذ زمن بعيد ملاذاً للثوار والخارجين عن قوانين الدولة العثمانية، وملجأ للمعذبين في الأرض، وقطاع الطرق، والمتمردين" (الرواية ص٢١٥).

ترى أليست هذه الأردن جغرافياً وسكاناً؟

إن الروائي قد نجح في روايته بتقديم خصوصية الأردن جغرافياً وتاريخياً، ضمن علاقات إنسانية متداخلة، بالتالي حلمه في إيجاد مجتمع متميز له خصوصيته القومية بعيداً عن حالة المصادرة، وأجواء اللامعقول التي يعيشها الإنسان العربي المعاصر، مع تعميق الإدانة لكل هذا الذي حدث ويحدث بخلق حالة احتجاج ضد أشكال القمع التي يعاني منها الفرد العربي في كل بقاع هذا الوطن.

• • •

الفصل الثالث

التجديد في الرواية الأردنية

سؤال المبنى الحكائي

القسم الأول

جمعة القفاري(•)

دراسة في البنية

(•) جمعة القفاري، مؤنس الرزاز، ، ،

من هو جمعة القفاري؟ سؤال يبدو ساذجاً وإن كان يحتل المرتبة الأولى عند الانتهاء من قراءة الرواية، ومصدر السذاجة هو أن شخصية جمعة الروائية هي شخصية مباشرة محددة تماماً منذ مطلع الرواية، "نعم أنا جمعة القفاري (ما غيره) الذي عاش طوال حياته في عمان الغربية... نعم أنا نكره... لم أحب امرأة واحدة من لحم ودم"[١].

"نعم أنا جمعة القفاري الذي لا يعرف سعر علبة السمنة، أو كيلو اللحم. ولا يتقن إصلاح ما ينكسر بدءاً من ساق طاولة"[٢].

ثم تدخل الرواية في التفاصيل، تفاصيل حياة القفاري اليومية عبر بنية تراكمية تتجمع فصولها معاً لتعطينا أنموذجاً ذهنياً هو أنموذج جمعة القفاري اللامنتمي إلى مجتمعه وواقعه، النموذج الذي يُعاني فصاماً حاداً، تجتمع فيه عدة شخوص متضاربة في سلوكها وفي تعاملها مع واقعها، جمعة ونقيضه فاضل، جمعة وامتداده نعمان العموني.

(١) ص٦،٥.
(٢) ص٦،٥.

يحتل ضمير المتكلم الحيّز الرئيس في عملية السرد، وهذا وضع طبيعي في رواية تجنح لأن تأخذ شكل اليوميات، هذه الصيغة التي انعكست على مجمل العمل فأصبح بناء العمل التركيبي يعتمد عدداً من الفصول -اليوميات- المنفصلة في الغالب والتي أُضيفت بعضها إلى بعض لتشكل معاً سيرة حياة، حياة جمعة القفاري. بحيث يبقى الرابط الرئيس بينها هو شخصية جمعة ذاته، ليس الأحداث، فالأحداث الصغيرة منها والأساسية، والشخصيات الفرعية، ليست سوى خادمة لإبراز الشخصية، والغريب هنا -وإن كان ذلك يتفق مع خصوصية استخدام ضمير المتكلم- أن شخصية جمعة لا نكاد نعثر عليها في النص، لا تفاصيل شخصية معمَّقة، هنالك سلوكات، أفكار، ولكننا لا نلتقي بوصف فيزيقي للشخصية بحيث لو حاولنا أن نجري مقارنة مثلاً، بين عدد من الشخصيات الروائية المعروفة عربياً أو عالمياً وبين شخصية جمعة القفاري، فإن شخصية جمعة ستتراجع فوراً بوصفها شخصية بلا ملامح فيزيقية، وهي شخصية الفكرة، شخصية ذهنية أكثر مما هي من لحم ودم. ولعل هذا يعود أساساً إلى استخدام تقنية السرد التي تعتمد ضمير المتكلم حيث يتوجه التركيز على أداء البطل وسلوكاته وأفكاره أو تداعياته تجاه ما يحدث لا على البطل ذاته، ولذا لو حاولنا أن نركّز انتباهنا على شخصية جمعة، لنمسك بخصوصية فيزيقية واحدة

فإننا لن نجدها. بعكس روايات الشخصية التي تحاول رواية جمعة القفاري أن تقترب منها أو أن توازيها كما هو الحال مثلاً في شخصيات: دون كيشوت، والجندي شفيك، وسعيد أبي النحس المتشائل. أما هنا فإن شخصية جمعة تقترب من الكذبة الكبرى، وهنا يكمن سر هذه الشخصية، ذلك أن ضياعها الفيزيقي في النص يتفق مع ضياعها الواقعي في مجمل العمل، فجمعة ليس سوى نكرة، واقعياً، وفنياً معاً، وهذه إحدى تجليات السرد الذي اعتمد ضمير المتكلم في أغلب النص.

"اسمي جمعة القفاري، مع أن اسمي الأول يوحي بزمان، واسم عائلتي بمكان إلا أن هذه الحوارات التي سجلتها في مذكراتي تحمل دلالات أكثر أهمية من الدلالات التي يحملها اسمي"(١).

أما حين يتحول فعل السرد إلى الآخر، ويُصبح هو -المقصود- فإن طبيعة السرد تتغير، إذا يتداخل الأنا مع الآخر:

"وقف أمامي... أنا

سيجارة في فمه... هو

يداه في جيبه... هو

---

(١) ص ١٢،٢٠.

رفعت عيني"... أنا[١].

لاحظ تغيّر الدلالة مع تغيّر ضمير السرد، عند ضمير المتكلم تصبح الجملة فعلية تصف الأداء أو الحركات، وعند ضمير الغائب تصبح اسمية تصف الحالة الإنسانية ذاتها في حالتها الفيزيقية القائمة، وإن كان هذا ليس اشتراطاً عاماً.

ولعل لهذا التغيير علاقة بخصوصية ضمير المتكلم حيث تبرز حرارة الذات وسطوتها على النص لإيصال الحالة الروحية / الفكرية لذات المتحدث:

"كنت مثل بائع خضرة في سوق الخضار، عندي اكتئاب وأرق ونقص مروّع في القدرة على التأقلم والتكيف وصعوبة في "إنتاج الأصدقاء"، وعسر في التعبير عن الذات، وزكام متصل، وشعور غامض بالخطر"[٢].

على العكس من ذلك، حين يعتمد السرد ضمير الغائب، فإن حيادية تنشأ مع الموصوف، بحيث تبدو الصورة موضوعية إلى حد ما:

"ثم أدخل جمعة إلى مصح للأمراض النفسية والعصبية، في بلاد بعيدة طبعاً، فهو ابن أسرة محافظة"[٣].

---

(١) ص ٢٠،١٢.

(٢) ص ٢٠،١٢.

(٣) ص٢٥،٢٠.

وتزداد هذه الموضوعية، وادّعاء معرفة الآخر وواقعه حين يُصبح الحديث عن أطراف أو أشخاص لا علاقة لهم بالذات:

"دارت عيناي في المكان، ثمة شاب نحيل الظل معروق العظام يجلس إلى جانب فتاة أشبه بعروس مجلوّه، إنه لا يستحقها -(لاحظ تعميم الحكم)-، إنهما لا يتبادلان الحديث... لقد قالا كل ما يمكن أن يقال في الشهر الأول من حبّهما... ثم استسلما للصمت"[1]. -لاحظ ادّعاء المعرفة"-.

على أن مؤنس الرزاز ينجح حقاً في تفجير طاقة السرد في أرقى حالاته باستخدام ضمير المتكلم في فصلين أو مشهدين في الجزء الأخير من الرواية وهما: "الصدمة" و... "الطفل الكبير"، وهنا نتذكر فوراً الفصل الخاص بتداعيات الطفل المعوّق في رائعة "فوكنر" "الصخب والعنف"، وكذلك الفصل الخاص بالشريط الذي يحمل تداعيات وليد مسعود عن طفولته في رواية "البحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا".

من فصل -الصدمة- نقتطع الجزء التالي:

"وأنا قصتي بسيطة ولا تحتاج إلى تعقيد، وأمي خافت أن أتعقد. وأخذتني للطبيب. والطبيب قال إنني أبول على قدمي من وقع الصدمة... وأمي تحميني ولا تدعني

(١) ص٢٥،٢٠.

ألعب مع الأولاد. كانوا يلعبون كرة القدم وأنا أقرأ البؤساء وأبكي..."[1].

ومن مشهد "الطفل الكبير" نجتزئ النموذج التالي:

"وهبطت زهرة من بيتها، ووقفت في الحديقة بين الزهور، ومسّدت على رأسي برفق فاستيقظت، وقالت إنني كنت أحلم وأتكلم في منامي، وقلت إنني كنت يقظاً وها أنا أنام وأحلم الآن، وقالت إنني أتألم. وإنني مسكين. وضمّت رأسي إلى صدرها، فتنشقت رائحة الحديقة لأول مرة"[2].

لاحظ بساطة السرد، بساطة جمله ودلالته، مع تركيزه الشديد على البعد الإنساني باعتباره البعد المنفي في حياة السارد، المتكلم ذاته، وبالتالي التمركز حول الذات باعتبارها مركز الحدث لدى السارد، بل حتى مركز العالم بمجمله، فكل شيء إنما يبدأ وينتهي معاً عنده هو، عند الأنا في تجلياتها عبر الذاكرة لإبراز تجربتها هي، معاناتها هي، فالأمر مهما كان - (الأم في الاقتطاع الأول، صديقة مخلصة وعطوفة في الاقتطاع الثاني) - ليس سوى نقطة إسناد، أو مرجع وقائعي للذات في تجلياتها.

وبين انسجام الدلالة بين البنى السرديّة التي تعتمد ضمير المتكلم وارتباطها بذات البطل وسلوكاته، وبين البنى التي

---

(١) ص٢٠٥،١٦٠.

(٢) ص٢٠٥،١٦٠.

تعتمد ضمير الغائب وارتباطها بموضوعية الرؤية والطرح، فإن الحوار في هذا العمل -وهو رديف السرد ومرتكزه في إقامة المعمار الحكائي في العمل برمته- هذا الحوار يؤكد وجود حالة "جمعة" الخاصة وينمّيها في تطور السياق الروائي من خلال إبرازه عدم التواصل وانعدام اللقاء بين جمعة والآخرين.

"الرجل: أقول يبدو أنك مقطوع من شجرة.

أنا: عفواً كنت أحسب أنك تخاطب الشجرة.

الرجل (بدهشة): غصن الشجرة؟

أنا: ذاك... الساقط هناك. لعل الشجرة خلعته كما تخلع القبيلة صعاليكها.

الرجل: ولعل البستاني خلعه. أو طفل شقي... أو...

أنا: الرماد.

الرجل (بدهشة): الرماد؟

أنا: رماد سيجارتك يكاد يسقط على قميصك[1]"

وهكذا يمتد الحوار ليؤكد حقيقتين:

الأولى: تمركز جاء حول الذات لدى بطل الرواية جمعة.

الثانية: وهي نتيجة طبيعية للحقيقة الأولى وتتمثل

---

(١) ص١٢-١٣.

في انعدام التواصل الإنساني بين جمعة والآخرين. وهذه الملاحظة نجدها معممة في مجمل المواقف الحوارية في الرواية بحيث يمكن القول أن الروائي وبوعي فني فائق ينجح في توظيف التقنية السردية لتعميق الخطاب الروائي الذي يريد الراوي إيصاله، فمن موقع آخر للحوار نقتطع الجزء التالي:

"أنا: أنت أغلقت النافذة.

العروس (بإلحاح): أطفئ السيجارة أرجوك.

أنا: أطفئي المصباح... أرجوك.

العروس: أنا متعبة. أرجو أن تُطفئ السيجارة.

أنا: افتحي النافذة.

العروس: انتقل إلى الجانب الأيسر.

أنا: موقفنا من اليسار واحد.

العروس: أقصد أنني اعتدت النوم على الجانب الأيمن من أي سرير.

أنا: وموقفنا من اليمين واحد"[1].

وهكذا ومرة أخرى يؤكد مؤنس مهارته في التقنية الروائية إذ إن مختلف أوجه الاستخدام في ضمير السرد، وفي طبيعة الحوار تؤكد الحالة الفصامية واللامنتمية التي يعيشها بطله

---

(١) ص٣٥.

جمعة. على أن تقنية السرد في رواية جمعة القفاري تبلغ مداها في إبراز "المضحك المبكي" بما يحقق جاذبية لدى القارئ باتجاه النص، وبما يعمّق الخطاب الروائي المركزي ويؤكده. من ذلك نختار المقتطف التالي في معرض تصويره لموقف السرقة في "جمعة في سوق الصاغة":

"كانت تسدّ الرصيف ببدانتها المفرطة وتدحرجها الذي لا يخلو من تلكؤ، وتلهث ويهتز الشحم واللحم تحت الثوب البنفسجي. الأرض تهتز من تحتنا، والكل يلهث. دفعها رجل فقد اتزانه تماماً فمالت نحو الشمال، وأوشك جسدها أن ينثني ويميل نحو الأرض، ففزعت إليها، وأمسكت بذراعها، وأعدت إليها توازنها، وركلني هارب أو مطارد من الخلف، فكدت أسقط فوق المرأة البدينة التي منعتها من التداعي... مالت برأسها نحوي، حدّقت إلي بذعر من بين الأجساد المتدافعة، ثم بصقت في وجهي متسائلة باستنكار: أهذا وقته؟ أنا قد أمّك يا ابن الحرام"(١).

هذا النمط من السرد، هو نمط نادر في مجمل الرواية العربية، وقد نجح فيه السارد في أكثر من موقع في رواية جمعة القفاري ليخدم بذلك خصوصية الحالة التي يمثّلها جمعة لعل أجمل هذه المشاهد هو ما ورد في مشهد "جمعة في المستشفى".

---

(١) ص١٨٩-١٩٠.

المكان:

نُميّز في رواية "جمعة القفاري" بين نوعين أو نمطين من الاستخدام المكاني:

النمط الأول أو النوع الأول هو المكان الجغرافي، شبه الحيادي في موقعه داخل النص، وهو غالباً ما يرد على لسان إحدى الشخصيات كجغرافية مستقلة بذاتها، أو كأداة قياس المعرفة لدى إحدى الشخصيات -وغالباً جمعة القفاري- بالمكان العام الذي ينتمي إليه، من مثل: عمان، جبل النظيف، جبل النزهة، عمان الغربية، قصر عمرة، ومختلف المدن والقرى التي ترد في النص، هذا النوع من المكان لا نجد له في النص تواصلاً حقيقياً لا مع المشهد الروائي، ولا مع الشخصية ذاتها، فهو يرد بصفته المعرفية / الحيادية، أي بصفته الجغرافية الموضوعية. من ذلك ما يرد في حديث "الجزّار" مع جمعة حين يقول:

"إنّ "أدر" أو "الكرك" أو "الرمثا" أو "السلط" أو "قفقفا" أو "الطفيلة" الخ... تجسّد روح الأردن أكثر من عمان... أنت طبعاً لا تعرف "الربّة" أو "أدر" أو "الشوبك"... أنت لا تعرف سوى عمان"[1].

---

(١) ص١١٩.

هذا النمط من الاستخدام المكاني لا نستطيع أن نتعامل معه باعتباره مكاناً روائياً، وإنما هو مكان معرفي يشي بالجغرافية أكثر مما يتداخل مع هموم البطل ووضعه النفسي / الاجتماعي، هذا ينقلنا إلى النمط الثاني أو النوع الثاني من الاستخدام المكاني وهو ما يمكن أن نسميه بالمكان الروائي، حيث يُصبح المكان جزءاً من بنية المشهد الروائي بمجمله، متداخلاً مع زمن السرد، بحيث يُصبح الانسجام قائماً بين زمن السرد /مكان السرد/ والحدث نفسه، لنراقب هذا الاجتزاء من الرواية:

"هبطا نزلة اللويبدة التي أفضت بهما إلى شارع "وادي السير" أو "الأمير محمد" كما أصبح اسمه، وكان جمعة يفكر بالطلعة المحدودبة التي تكاد تنتصب مثل ظهر رياضي إلى الدوار الأول. وتخيل العرق الذي سيتصبب من جبهته ووجنته، وتخيّل صوت اللهاث المرتفع، تنبأ محدّثاً نفسه:

- وسيقول لي كثير الغلبة بلهجة شامتة متشفّية: شفت ماذا يفعل الإفراط في التدخين؟... وسيقول:

- أنت مثل باص قديم عجوز يرتقي المرتفعات"[1].

لاحظ تأثير متغيرات المكان على الحدث، وتناغمه مع الحالة الخاصة بالبطل، ومن ذلك أيضاً، خصوصية المكان الروائي في مشهد الباص، غرفة الفندق، وغرفة المستشفى، والشقة حين

(١) ص٩٦-٩٧.

كانت وداد تزور صديقها جمعة، وكذلك خصوصية المكان الروائي في شقة الخطيبة الثانية. وشاطئ العقبة.

الإيهام:

يلجأ الروائي إلى تضمين حكاية داخل الحكاية العامة وذلك على اعتبار أن جمعة -بطل الرواية- يمارس دوره الفني في كتابة عمل روائي لم يكتمل وإنما تتحدد ملامحه العامة داخل السياق الروائي، فيما أسماه "مغامرات نعمان العموني" بحيث تُوجِدُ هذه الحكاية الصغيرة لدى المتلقي إيهاماً بموضوعية ومعقولية شخصية الروائي في النص، أقصد جمعه القفاري، كما أن طبيعة العلاقة التي تقوم بين نانسي ونعمان باعتبارها حكاية داخل الحكاية تشي بطبيعة العلاقة القائمة بين وداد وجمعة، بل لعل شخصية نانسي إنما تمثل المزيج المتآلف بين ثلاث شخصيات نسائية يتعامل معها جمعة:

- عائشة الأخت باستقلاليتها في معيشتها.
- وداد في تمردها وبحثها عن الجديد واللامألوف.
- زهرة زوجة فاضل القفاري في رقتها وضعفها ولجوئها إلى البكاء في مواجهة قسوة تعامل زوجها.

وهنا نتساءل: إذا كانت نانسي، الفتاة الأمريكية المثقفة،

والباحثة عن غذاء روحي ظنّته قائماً حيث يعيش "النعمان"، قد استطاعت أن تشكل الشخصية النسوية شبه المتكاملة داخل النص. فهل جاء النعمان ليشكّل امتدادها الذكوري القادر على تضمين شخصيات:

فاضل القفاري، وجمعة القفاري داخل النص؟ لا أظن ذلك، وهذا راجع أساساً إلى تماهي شخصية النعمان مع شخصية جمعة بحيث جاء نسخة شبه كربونية عنها.

ولعل مظهر تميز شخصية نانسي إنما جاء من ارتكازها أساساً على المعطى الغربي في الثقافة، بالتالي التعامل مع العالم من مركز القوة، وهو ما افتقرت إليه الشخصيات النسائية العربية في الرواية. بينما جاء "النعمان" منطلقاً مما يملكه جمعه نفسه من موقف ووعي ينطلق من حالة فُصامية لا منتمية إلى واقعها.

على أن تضمين حكاية داخل حكاية أكبر، قد خدم أهم مقولات النص المتمثلة في شخصية "جمعة" الفصامية، بحيث يوهم المتلقي بأن شخصية جمعة هي شخصية حقيقية، واقعية من لحم ودم، على أن هذه المحاولة في الإيهام إنما تشكل بدورها تأكيداً على كون "جمعة القفاري" ما هو إلا كذبة منسجمة مع تفاصيل عالمها الروائي وهو ما أشرنا إليه في مدخل الحديث.

• • •

القسم الثاني

الذاكرة المستباحة (*)

(*) الذاكرة المستباحة، مؤنس الرزاز مؤسسة الدراسات العربية ١٩٩١.

لعل القضية الفنية الأولى التي يبرزها هذا العمل، هي قضية التصنيف الأدبي الخاص به، فإذا كان المبنى الحكائي هو الإطار العام الذي يجمع بين القصة والرواية. فإن فروقاً في هذا المبنى هي التي تحدد الجنس الأدبي قصة أم قصة طويلة أم رواية. ولعل أهم الفروق هي:

- الزمن: زمن الشريط اللغوي، طوله أو قصره، والزمن الوقائعي الذي يغطيه العمل.
- بنية اللغة الساردة، شعريتها، طريقة تقديمها.
- تعقد البنية الحكائية، وشموليتها. وتعدد مراكز التبئير فيها، فالرواية معمار معقد ومتماسك معاً، يتماهى مع الوقائعي، لكنه يظل حريصاً على المحافظة على استقلاله النسبي، ليظل غنياً بهذا الاستقلال ضمن علاقاته الإنسانية، المتصارعة والمتداخلة، بعلاقاته، بنزوعه نحو هدف يريد أن يوصلنا إليه. وهو في كل ذلك شريط لغوي طويل زمنياً.

أما القصة القصيرة، وعلى تعقد بنيتها أحياناً، فإنها ذات شريط لغوي قصير زمنياً، وذات بؤرة مركزية واحدة، تنير

لحظة من لحظات الشخصية دون أن تبنيها متكاملة. ويعلّمنا د. اخنباوم كثيراً في هذا المجال حين يقول:

"إن القصة القصيرة يجب أن تنطلق بقوة مثل صاروخ ألقي من طائرة ليضرب بحدة، وبكل قواه، الهدف المنشود"[1].

والقصة، خلال مسيرتها القصيرة -زمنياً، والمتماسكة معمارياً، فإنها تميل "إلى النهاية غير المتوقعة، حيث يصل كل ما سبق إلى أوجه"[2].

وعند هذا الأوج، هذه البؤرة غير المتوقعة يتوقف شريط القص بينما الرواية تبدو مختلفة حكائياً في مبناها عن ذلك، فالرواية إذ تقوم باستخدام:

"التقنية المستعملة لإبطاء الحدث، ولمزج ووصل العناصر المتعارضة، وقابلية تطوير وربط المراحل فيما بينها، وخلق مراكز اهتمام متباينة، وسوق حبكات متوازية، إن هذا البناء يستدعي أن تكون خاتمة الرواية لحظة إضعاف وليس لحظة تقوية، ذلك أن نقطة أوج الحدث الرئيس، يجب أن تكون في مكان ما قبل النهاية"[3].

هذا التعقد القائم في المبنى الروائي، في تعدد الشخصيات، في الصراع داخل المبنى الحكائي، في تعدد مراكز التبئير، في

---

(١) نصوص الشكلانيين الروس، ١٩٨٥ ص١١٢.
(٢) اخنباوم، نصوص الشكلانيين الروس، ١٩٤٠ ص١١٣.
(٣) نصوص الشكلانيين الروس، ١٩٨٥ ص١١٣،١١٢.

العلاقة مع المكان، ومع الزمان الوقائعي، يتطلب وجود خاتمة للرواية، تظل كما يقول "اخنباوم":

"خلاصة زائفة، أو بيان حصيلة يفتح أفقاً أو يحكي للقارئ مآل الشخصيات الرئيسية. ولهذا، فإن من الطبيعي أن تكون الخاتمة غير المنتظرة ظاهرة شاذة في الرواية، فإذا وجدت فإنها تشهد على تأثير القصة القصيرة"(١).

فإذا انتقلنا إلى هذا العمل الذي نعالجه نقدياً وتساءلنا، ترى أين تقف "الذاكرة المستباحة" من ذلك كله؟ فإننا سنجد الآتي.

- مبنى حكائي بسيط يتناول حياة أسرة مكوّنة من: "رجل مقعد، وولد أبله، وابنة مهاجرة، وزوجة خطفتها يد المنون"(٢).
- علاقات إنسانية بسيطة ومحدودة، إذ لا تعقيد ولا تشابك في هذه العلاقات إلا ضمن النزر اليسير.

- منقذ وسعاد.
- الشيخ وأصدقائه.
- آريا الخادمة وعشيقها.

---

(١) نصوص الشكلانيين الروس، ١٩٨٥ ص١١٣،١١٢.
(٢) الرواية ص٣١.

- أحداث بسيطة تترى هنا وهناك من مثل: "فتحي" صاحب الدكان، وعلاقته مع منقذ، اللص وحدث السطو على بيت الأسرة، المرشح الشاب وعلاقته مع العجوز والدة منقذ، إدخال والد منقذ المستشفى وبتر رجله الثانية.

- شريط لغوي قصير نسبياً، فالفترة الزمنية التي يغطيها العمل، فترة محدودة جداً، وهي الفترة التي سبقت الانتخابات النيابية الأخيرة، فالإحالات إلى الزمن الوقائعي تشير في مدخل العمل إلى: "وفتحي البقال وضع صورة مرشح من أبناء بلدته الأصلية وقال: صحيح أن هذا المرشح سينزل في الدائرة الأولى... وصحيح أننا في الدائرة الثالثة،لكنه يبقى نسيبي، وعلي أن أدعمه... ومن قال أن أبناء الدائرة الأولى لا يمرون من هنا"[1].

وتشير في الجزء الأخير من العمل إلى:

"وقال الأستاذ... إن بتر ساقه سوف يحول بينه وبين إلقاء كلمته في المهرجان الانتحابي[2].

أي أننا نتعامل مع شريط لغوي قصير زمنياً هو فترة الإعداد للانتخابات النيابية.

---

(١) الرواية ص١١، ٦٢.

(٢) الرواية ص١١، ٦٢.

• إحالات متناثرة زمنياً هنا وهناك تنير جزءاً يسيراً من ماضي -العجوز وولده- تجيء على لسان الراوي، السارد العارف بكل شيء، بعيداً عن استخدام تقنية التداعي، التي يمكن أن تنير -فيما لو استخدمت- خفايا متعددة في الشخصيات، وأن تزيد من طول الشريط الزمني الفني، ولكن الروائي عمد إلى سرد ماضي شخصيتيه الرئيستين باستخدام السارد الراوي، بعيداً عن استخدام التداعي، مما قلل من وجود مستويات سردية متعددة داخل المبنى. ومما أبقى الشريط الزمني الفني محكوماً تقريباً بشريط الزمن الوقائعي.

أي أننا في هذا العمل "الذاكرة المستباحة" لا نلتقي بعمار فني متداخل، ولا ببؤر فرعية تتجمع لتصل البؤرة المركزية، ولا بتنوع كبير في الشخصيات، بل نحن أمام معمار بسيط، يعتمد شخصيتين مركزيتين هما -العجوز وولده منقذ، في جزء من شريطهما الحياتي، لإنارة خطاب مركزي، يقوم على إبراز العطال السياسي، والحضاري باعتبار ذلك قدراً لا فكاك منه، فالعجوز فقد امتداده. و"منقذ" ليس سوى حالة عصابية، متخلفة، بصيغة أو بأخرى، غير قادرة على الفعل، أو على أداء مهمتها التي حددها العجوز، بإنقاذ هذا الخراب السائد،

لأن "منقذ مريض"، والمريض غير قادر على التجاوز والفعل "إذ كيف يمكن أن ينقذ رجل مريض رجلاً مريضاً"[1].

إننا نجد أنفسنا بنائياً أمام عمل يتجاوز في شريطه وأطروحاته القصة القصيرة، ولكنه لا يصل كذلك إلى البناء الروائي بمعماريته المعقدة والمتشابكة، مما يدفعني إلى تصنيفه ضمن "القصة القصيرة الطويلة" ليكون بذلك امتداداً وتتويجاً لتجربة القصة الطويلة الأردنية بل والعربية إذا اعتبرنا "قصة حب مجوسية"[2] مثلاً نموذجاً لهذه القصص.

• • •

(١) الرواية ص٨٠.

(٢) قصة حب مجوسية، عبد الرحمن منيف، بيروت.

القسم الثالث

البطل التراجيدي

"مذكرات ديناصور"

البطل التراجيدي هو البطل الذي يظل مصراً على مواقفه دون تراجع مع معرفته المسبقة بأنه ذاهب إلى نهايته، إلى موته، دون القدرة على تحقيق أهدافه، إنه جماع مبادئ ورؤى شمولية غالباً ما تتناقض مع الوقائع اليومية باعتبارها متصارعة مع تلك المبادئ والرؤى، أو على الأقل متناقضة معها، ومع ذلك فإن البطل التراجيدي يظل مصراً على قناعاته، وعلى مواقفه، وعلى شمولية رؤاه، على اعتبار أن الخطأ في نظام الوقائع اليومية نفسه، وليس في المبادئ والأهداف التي يسعى البطل التراجيدي إلى تحقيقها.

ومع أن نموذج البطل التراجيدي أصبح نادر الوجود في الرواية العربية، بل وربما وباستثناء عدد من أبطال غسان كنفاني، بخاصة في روايتي "ما تبقى لكم" و"العاشق" فإن البطل التراجيدي قد تراجع كلياً في ظل ذهاب الرواية العربية الحديثة إلى مقاربة الواقع والتعامل مع همومه وقضاياه ضمن نظرية العكس الخلاق للواقع، أو أنها ذهبت باتجاهات حداثية شكلية غير قلقة بمستجدات الواقع وهمومه، وبعيداً عن

رواية الشخصية، وفي الحالين، فإن الرواية الواقعية، والرواية الحداثية -الشكلانية- لا تتيحان إمكانية ولادة أو تشكل البطل التراجيدي.

في هذا السياق، يمكن فهم رواية "مذكرات ديناصور" وفهم شخصيتيها الرئيسيتين، وهما: "عبد الله الديناصور"، "وزهرة" أنموذجين جديدين للبطل التراجيدي في الرواية العربية.

وهذا المدخل لا يجيء مفروضاً على النص من الخارج كما قد يبدو للوهلة الأولى، ولكنه مستلهم من النص ذاته، بل ومن تحديد أحد شخوصه للآخر كما يفهمه، أو على الأقل هو موقف مُتبنّى من شخصية الرواية الرئيسة وهي شخصية "زهرة":

"لكنني أفضل الضحية التراجيدية، المقابل الذي يعرف مسبقاً أن الأقدار أقوى منه، لكنه يكرّ ولا يحجم... نعم... أُفضل الضحية المضرّجة بالكبرياء، على المنتصر المجلّل بالغطرسة"[1].

هذا يعني ضرورة تحديد شخصية كل من "عبد الله الديناصور"، و"زهرة". وفي هذا السياق أشير إلى ما يلي:

---

(١) الرواية ص١١.

"خطوط باطن يدي تقرؤها عرّافة سبرت أغوارها الدهور، وحطت ألغازها على وجهها المنكمش، ضحكت بلا أسنان... شهقت ولم تنطق، مدّت يدها وأعادت إليّ نقودي ثم انتصبتْ وانقلبتْ على عقبيها واختفت"[1].

ما رأته العرّافة من خصوصية للشخصية يتعمق لاحقاً، عبر شخصية رافضة قبول فكرة التغيير، سلباً أو إيجابياً لا فرق، شخصية شكّلت مواقف ورؤى وقناعات، وتشكّلت حياتها على أساس هذه الرؤى والأفكار، ورفضت التحول عن قناعاتها، وهنا وجه الاتفاق مع الشخصية التراجيدية بالمفهوم التقليدي، لقد نشأ عبد الله الديناصور رافضاً لما يلي:

- قبول فكرة انهيار المعسكر الاشتراكي.
- قبول فكرة الحرب الدولية ضد العراق مؤكداً أنها لن تحدث، واستمر على إصراره بعدم قبول فكرة هزيمة العراق، وحين هُزم الجيش العراقي أصرّ على موقفه إنها حرب لن تحدث.
- قبول فكرة ضعف زوجته زهرة ومرضها.
- قبول فكرة انهيار الشركة التي كان يوظّف أمواله فيها.

(١) الرواية ص٣٣، ٣٥، ٧٤.

أي أن "عبد الله الديناصور" قد رفض قبول أي تغيير سياسي/ اجتماعي/ اقتصادي، بل وأصر على الاحتفاظ بالصورة القديمة التي تشكلت أيدولوجياً وسياسياً وإعلامياً في ظروف مغايرة. وإن تغير الظروف استدعى تغيراً في المواقف وهذا ما لم يوافق عليه "عبد الله الديناصور"، هذه القطيعة بين متغيرات الواقع السياسي الكبير، وبين ثبات والتزام عبد الله الديناصور في قناعاته، أدى إلى حالة أقرب إلى الفصام بفارق شدة الوعي، والإدراك الواعي للمتغير، ومع هذا فقد تحوّل عبد الله فنياً إلى شخصية منحرفة، شخصية غير سوية.

أما سبب دخول عبد الله الديناصور إلى حالته الجديدة وكما تراه "زهرة" فيعود إلى مشروع الشرق الأوسط:

"إن مشروع إقليم الشرق الأوسط هو سبب ازدهار الإقليمية، خمسة من وكالة المخابرات المركزية وحفنة رجال من الموساد، تحلّقوا حول طاولة، ورسموا سيناريو المنطقة ومصيرها"[١].

هذا التنافس الواضح بين رؤية وقناعة عبد الله الديناصور وبين المتغيرات الجديدة دفع "الديناصور" لمحاولة التعرف على ما جرى، وبعقلية مستريبة بكل شيء، لذا نجده يقول:

"خططوا لحرب التحريك، ثم لكامب ديفيد، ثم للحرب

---

(١) الرواية ص١٠.

الأهلية اللبنانية، ثم لغزو بيروت، ثم لقتل عاطف بسيسو، ثم لطردي من الحزب، ثم لدسّ السّم في طعام عبد الناصر، ثم لاغتيال بومدين... ثم لتحطيم الوحدة العربية... ثم خططوا لحرب الخليج الأولى، ثم أعدّوا الكمين للعراق، ثم حرب الخليج الثانية ثم اتفاقية غزة/أريحا في أوسلو"(١).

أي أن عبد الله الديناصور بات يتعامل مع منطق المؤامرة، باعتباره مستهدفاً ولذا تصفه زهرة بقولها:

"عينان تائهتان مسدّدتان إلى جدار العدم، كأن نظرته المرتبكة تلتمس كوّة في الجهات المسدودة، إنه حردان مثل صبي لم يعجبه مذاق طعامه"(٢).

هذا الوضع هو الذي استثار دافعية زهرة لقبوله والإشراف عليه حتى يبرأ، ذلك أن سقوط البطل كان تراجيدياً وليس بالبنادق، ولذا فقد بدأ "عبد الله" ينسحب من الواقع بهدوء، لنستمع إليه يحدثنا عن نفسه:

"وأنت تعلم أنني سلطان التنابل، رياضتي الوحيدة هي التفاؤل، أنا لم أخرج على القبيلة فقط، خرجت على العصور كلها ولولا زهرة لقطعوا خط الهاتف"(٣).

---

(١) الرواية ص١٠.
(٢) الرواية ص١٠.
(٣) الرواية ص٢٧.

ولأن عبد الله الديناصور من أبناء الفكر القومي، ونظراً لتراجع هذا الفكر وقائعياً، فإن عبد الله وجد وعبر السخرية المرة يقول مرجعاً أسباب تسميته بالديناصور:

"ومن أسباب اتهامي المنصف بتهمة الديناصورية غير الصادرة عن ترف أو حقد إيماني بالقومية العربية على الرغم من "مشروع الشرق الأوسطي" الفسيفسائي الذي أراه يشظّي الأمة إلى قبائل وطوائف وملل ونحل"[1].

والديناصور شخصية متناقضة في سلوكها، تناقضاً يصل إلى حد القهر، مع حفاظ دقيق على الماضي الإيجابي، والدفاع عن هذا المنهج، وإدانة الراهن الذي يحدث، وأحياناً بسخرية مرة، من نوع المضحك المبكي:

"إنه يعلّق في منـزله صور ستالين وعبد الناصر وسيد قطب" وتعلّق زهرة على ذلك بـ "إن عبد الناصر قتل سيد قطب وإن عبد الناصر زجّ جماعة ستالين في السجون، وإن سيد قطب كان يلعن ستالين ويعتبره ملحداً... ثم تتساءل زهرة بسخرية:

- كيف تجمع بينهم، لا مشترك بينهم سوى الماضي"[2].

---

(١) الرواية ص٢٧.

(٢) الرواية ص ٨٤،٨٢،٤٩.

هذا الموقف السلبي تجاه متغيرات الواقع، وهذا التقوقع على الذات بانتظار قرار القدر، قد تعمم على مجمل أداء الشخصية، حيث الإدانة لكل شيء تمهيداً للانتقال إلى المضحك المبكي وذلك لإدانة حقبة كاملة، وأنماط من التفكير سادت وما تزال.

"يَعنّ لي أن أطور الماركسية والقومية بعد انهيار أنهار المنظومة الاشتراكية... انتزعت صورة لينين عن الحائط، حلقت له ذقنه بحبر أبيض، ثم كسوت صلعته بشعر مستعار... لن يعرفه رجال الأمن إذا فتشوا بيتي... وهكذا طوّرت اللينينية"[(١)].

على أن هذا الخراب في الراهن، في زمن الوقائع، لم يقف فقط على البعد العالمي بل تواصل في البعدين القومي والوطني:

"قلت إن الزمان تغير، الميدان ضيق، الصدر لا يتسع للجياد الجامحة، إنه ميدان المزاوجة بين الأحزاب والعشائر والمخيمات والواقع الصلب والحلم اللاهي"[(٢)].

هذا الخراب يدفع "عبد الله" للاستحكام في مواقعه، للعيش في الماضي ورفض الحاضر، لذا فهو يستذكر وضع الوطن عام

---

(١) الرواية ص ٤٩،٨٢،٨٤.
(٢) الرواية ص ٤٩،٨٢،٨٤.

١٩٥٦، و"يوم انتخب المقدسيون الدكتور الكركي يعقوب زيادين نائباً لهم في البرلمان"[١]، أما الآن فهو زمن الانتهازية، زمن الباحثين عن الوصول إلى السلطة، والمدير العام في المؤسسة التي يعمل فيها الراوي هو النموذج:

"يقول للشيوعيين إنه سمّى ابنه ثائر لأنه مع الثورة البولشفية، وللبعثيين إنه مع ثورة آذار، ولمذيع التلفزيون إنه سمى ثائر "ثائراً" تيمناً بالثورة العربية الكبرى... وهو يكتب التقارير عن أصحابه ويرسلها إلى الباشا"[٢].

والديناصور يدرك أشد الإدراك متغيرات الزمن الجديد، وبزوغ ظلام الإقليمية من جديد، وبقوة هذه المرّة، وبتراجع السياسي ممثلاً باتفاقية "غزة أريحا أولاً" وما سيتلو ذلك من تراجعات، ولكنه ومع إدراكه هذا لا يستسلم، بل يزداد تعلقاً بالثوابت، بانتظار الذي سيأتي، غاضاً النظر عن طبيعة ونوعية هذا القادم، فهذا قدره هو، اختيار لا بد من المضي فيه إلى النهاية. ولكن زهرة قُتلت، أي أن القادم بات واضحاً بالنسبة له كذلك.

• • •

---

(١) الرواية ص١٠٠،٨٦.

(٢) الرواية ص١٠١،٨٦.

البناء السردي:

من يدقق في بنية السرد الروائي في مذكرات ديناصور يلاحظ استخدام المؤلف لأكثر من أسلوب سردي:

- فهو يستعمل أسلوب وجهة النظر وفي هذا النمط ينوّع في استخدام الضمير، بين ضمير المتكلم وضمير الغائب.
- وهو يستخدم أسلوب السارد الكلّي العالم بكل التفاصيل، وهنا يسيطر ضمير الغائب على السرد.
- وهو يستخدم أسلوب المذكرات، حيث يتمركز السرد هنا حول الحديث وامتداداته وبخاصة حدث زمن السرد، أي ما يحدث لحظة السرد، لحظة الكتابة.
- وهو وفي مرات قليلة، استخدم صوت الروائي مقدماً تعليقه على الأحداث، أو معطياً رأياً في قضية:

"الكلمات تشلح دلالاتها المعهودة المتداولة، نحن هامشيون، أمراء الطوائف والقبائل أكثر تأثيراً منا، من المؤثر، تيسير سبول الذي انتحر، وعرار الذي ضاع، وأديب عباسي الذي فقد توازنه، أم وجهاء القبائل وأمراء الطوائف وأصحاب البساطير الثقيلة والنظارات السوداء"[1].

---

(١) الرواية ص٤٨.

وهو، وعبر هذه الأشكال السردية الأربعة، يعتمد أسلوباً واحداً في تشكيل مدماكية الرواية، وهو اعتماد أسلوب المشهد القصير، عبر تقنية أو أسلوب التجاور، ومن مجمل المشاهد التي تصل إلى ثلاثة وستين مشهداً، أو جزءاً صغيراً بعناوين مستقلة، يتشكل المعمار الروائي بمدماكية متوالية، يتعمّق من خلالها النص من خلال تداخل الأحداث، وتعميم الشخصيات، وبروز أدوارها وخصوصيتها، وتوظيف للواقعة اليومية، الحدث اليومي الوقائعي داخل العمل، مع بقاء شخصيتي زهرة، وعبد الله الديناصور عموداً فقرياً لربط مجمل المشاهد معاً، باعتبارهما إحالة مستمرة للمواقف الجزئية، زماناً، مكاناً، أحداثاً، وشخصيات.

• • •

القسم الرابع

حين يصير الواقع فناً

الشظايا والفسيفساء (*)

(*) مؤنس الرزاز. الشظايا والفسيفساء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

الأدب الواقعي هو الأدب الذي يصوّر البطل الإيجابي، وهو كذلك الذي يصوّر الحركة الإيجابية التقدمية التي تمور بها الحياة خلال العكس الخلاق للواقع، وهو كذلك الأدب الذي يبرز الخراب السائد، ينمذجه، يتعرف على أدقّ خصيصاته بهدف إدانته وتجاوزه.

وفي هذا السياق، فإن مجمل الكتابة الأدبية التي تنبثق من الواقع الاجتماعي السياسي، الاقتصادي ... الخ هي كتابة واقعية إذا امتلكت تميزها وقدراتها الفنية الخاصة بها ... هكذا يمكن أن نفهم العلاقة القائمة بين كتابة كافكا ومكسيم جوركي عالمياً، وبين كتابة نجيب محفوظ ومؤنس الرزاز كأمثلة عربية.

وفي هذا السياق كذلك، يمكن النظر إلى تجربة مؤنس الرزاز الروائية فنرى إلى إمكانية تقسيمها إلى المراحل التالية:

الأولى:

وهي مرحلة بناء مدماكية روائية مدروسة، مع تحقيق ارتباط عضوي بين مقولاتها، خطابها، وبين الواقع الذي تتحرك فيه، وقد تمثل ذلك في الروايات الثلاث الأولى، والتي استطاع من خلالها " الرزاز " أن يؤكد قدراته الروائية، وأن يتفنن في إبراز هذه القدرة عبر مدمكاية بنائية تمزج بين الرواية الواقعية التقليدية وبين الرواية الحديثة التجريبية "في أحياء في البحر الميت"، وبنية روائية تعتمد أسلوب أو تكنيك وجهات النظر في "كاتم صوت"، وصولاً إلى الشكل الأرقى في التجربة الروائية، أردنياً، وموازية في أهميتها تجارب روائيين عرب من مثل هاني الراهب وعبد الرحمن منيف، وذلك في الرواية الأكثر تعقيداً في معمارها الفني وهي رواية " متاهة الأعراب في ناطحات السراب" بحيث يمكن تمثّل هذه الروايات الثلاث ضمن ثلاثية واقعية تقول خطابها الواقعي المباشر سياسياً وفكرياً من خلال:

- التشابه في خصوصية الشخصيات الرئيسة في الروايات، عناد الشاهد، أحمد، حسين.
- التشابه في إبراز الخراب والتراجع السياسي في وطن عربي مصادر من المساء إلى الماء.

- التشابه في إبراز الخطاب الإيديولوجي متمثلاً في تراجع القومي والماركسي معاً في تطلع جديد لإعادة بناء " أيديولوجية " تتمثل في دمج القومي في الماركسي للنهوض من جديد.

الثانية:

المرحلة الثانية في تجربة مؤنس بدأت في " الذاكرة المستباحه " حيث لم تعد مدماكية العمل قضية مركزية، وكان الروائي قد وثق بقدراته الفنية، فأصبح يتطلع إلى أعمال أكثر بساطة في بنائها، مع عدم إهمال مجمل البنية، لصالح التركيز على المقولة، الخطاب مع وضوح الاهتمام بالواقع المحلي، المكان الأردني، المتغير السياسي الأردني، الشخصيات الأردنية، وقد امتد هذا الخط إضافة إلى "الذاكرة المستباحة" في روايتي "الشظايا والفسيفساء " و"مذكرات ديناصور "، بالطبع مع ضرورة التذكير بأن الهم القومي ظل يغلّف مجمل الخطاب، ولعل هذه خصيصة ينفرد بها الخطاب السياسي الأردني عموماً وبجميع اتجاهاته بحيث يطغى الهم القومي على الهم الوطني المحلي بل ويصادره في أحيان كثيرة. وبين المرحلتين جاءت رواية " مذكرات جمعة القفاري " تجربة انتقالية في بناء رواية الشخصية نموذجاً جديداً في روايات مؤنس مع زيادة الاهتمام بالبعد المحلي وبمدينة عمان بخاصة. أي أن جمعة

القفاري هي نقطة التحول في مسار مؤنس الرزاز الروائي إلى المرحلة الثالثة.

المرحلة الثالثة:

ويمكن تلمّس نماذجها في أعمال مؤنس الأخيرة، وهي ما يمكن تسميته بالرواية الحداثية في تطور تجربته، وهي المرحلة التي بدأها في رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة".

يمثل الخطاب السياسي في روايات مؤنس الرزاز بعداً مركزياً يُعمم على مجمل التجربة مع بروز خصيصة تجلت في خطاب مؤنس الروائي وهي التركيز الشديد على التجربة السياسية العربية كما تجلت في فكر القوميين عبر ممارسة ما نسميه " بالبرجوازية الصغيرة الوطنية " التي وصلت إلى سدة الحكم، عن طريق الانقلابات بالطبع، وذلك من منظور الإدانة لمجمل هذه التجربة لارتباطها بالقمع والمصادرة، وفي هذه السياق يمكن أن نعمم فنقول: انه وإذا كانت تجربة نجيب محفوظ الروائية قد ارتبطت وبخاصة في أعماله الواقعية، الثلاثية نموذجاً، بصعود البرجوازية الصغيرة الوطنية إلى سدة الحكم، ومن ثم بروز النضال الوطني ضد الاستعمار وصولاً إلى الاستقلال، أي رسم وتصوير النموذج الإيجابي في الخطاب السياسي العربي في صعوده لتحقيق قضايا جماهيرية في الاستقلال والحرية

والبناء الاقتصادي المستقل. فإن أعمال مؤنس الرزاز الروائية ترتبط بتراجع وهزيمة وانهيار هذا الخطاب السياسي متمثلاً بسيطرة القمع، قمع هذه البرجوازية الوطنية لشعوبها، وهزيمة مشاريعها سياسياً واقتصاديا، وفشل أطروحتها الفكرية واقعياً وتراجعها السياسي، الاقتصادي، النهضوي ومن ثم الخراب الشامل الراهن.

وإذا كان هذا التراجع قد وضح في تجارب روائية أخرى وبخاصة لدى "هاني الراهب" أنظر "الوباء" نموذجاً، فإن هذه القضية تكاد تحتل العمود الفقري في خطاب " مؤنس " الروائي، بحيث يمكن القول إن رواياته ما هي إلا إعادة عزف فنية موفقة على مقولة خراب وتراجع البرجوازية الصغيرة الوطنية العربية في مشروعها القومي النهضوي.

• • •

المبنى الحكائي:

فإذا انتقلنا إلى رواية " الشظايا والفسيفساء " وحاولنا تعرف المبنى الحكائي الذي تقوم عليه الرواية، فإننا نكتشف الدور المبالغ فيه الذي يقدمه الروائي للقارئ بحيث يصبح الطرف الرئيس في مجمل العملية، إنه يجد نفسه، وقد تورط في العمل، مضطراً إلى لملمة شظايا غير قابلة للتجمع إلا بصعوبة،

إضافة إلى قيامه بتعرف المبنى الفسيفسائي الذي يفترض أنه يشكل نصف العمل.

إن هذا الدور المبالغ فيه للقارئ يقلل بالضرورة من إمكانية التواصل مع العمل، ويحافظ على نقطة فراغ، تكبر أو تصغر حسب وعي القارئ، تظل تفصل بينه وبين الرواية.

ومع أن "الرزاز " قد حاول لملمة المبنى الحكائي عبر صورتين، بل وقسم الرواية نفسها إلى هذين القسمين وهما الشظايا في القسم الأول، والفسيفساء في القسم الثاني، فإن المتابع لهذه القسمة يجدها لا تحقق مرادها، فلا الشظايا، غير القابلة للتلاحم أصلاً، والمندفعة بحكم دلالة المفردة، إلى الخارج بعيداً عن المركز بقادرة على تحقيق مبنى حكائي، ولا الفسيفساء، التي يفترض أن وحداتها في تناغم والتحام تدريجي لتشكيل بنية حكائيه متواصلة، قد استطاعت أن تلم تشظياتها.

أي أننا أمام مبنى حكائي مشتت، يندفع لتصوير حالة خراب خاصة وعامة، ذاتية ووطنية وقومية، بل وأحياناً عالمية، وذلك من خلال تصوير حياة جزئية لعدد من الشخصيات تتمثل في أسرة "عبد الكريم وسمير إبراهيم" اللذين يصلحان لأن يكونا شخصية واحدة ذات بنية فصامية، وهذه خصيصة بنائية سبق وأن استخدمها "مؤنس" في رواية "متاهة الأعراب"

ممثلة في شخصية، حسن وحسنين، وإذا بدا عبد الكريم قادراً على التواصل نسبياً مع مجتمعه فإن سمير لا نلمح أنه يمتلك أي تواصل بينه وبين أي جزئية في عالمه، وحتى الخمر فإن تعامله معها هو تعامل هروبي قائم على رغبة في التخلص منها باتجاه مؤسسة الدين دون امتلاك القدرة على التنفيذ. ولو راقبنا علاقات البطل بمحيطه فإننا سنجد التالي:

- علاقة سياسية شكلية بالحزب القديم / الجديد الذي يتطلع إلى دمج الأسلوب العلمي في التفكير مع المحافظة على الحلم القومي. حزب سياسي في لعبة ديموقراطية شبه مفرغة من مضمونها الحقيقي. حزب يحمل أطروحات تقدمية، نقد ونقد ذاتي، فكر قومي ماركسي معاً، في بيئة متخلفة تتراجع أوضاعها السياسية الاجتماعية لصالح الولاء للعشيرة بدل الوطن.

- علاقة إنسانية شكلية لا تصل لحمتها الحقيقية، تتمثل في شبه التواصل القائم بين عبد الكريم وسميرة. وهو تواصل شفاهي يعتمد على اللغة أساساً، وإذا تعمق فإنه يعتمد لغة رؤوس الأصابع، أما الاحتراق في علاقة إنسانية متكاملة فهو أمر غير قائم.

- علاقة أسرية مدمّرة من خلال نموذج الأب السكّير، وتحطم علاقاته بأولاده، وعدم قبول الأطفال، الذين

يفترض أنهم المستقبل، ممثلين بالطفلة "رانيا" في عالم الكبار هذا، فيجيء التمرد نكوصاً وانكفاءً إلى الداخل لبناء أجهزة مناعة عند الذات في مواجهة عالم الكبار المدمّر والمشظّى والمنهار في كل شيء.

- في ظل هذا الخراب في الحياة الإنسانية اليومية فإن خراباً آخر يبرز يزيد من حدة الانهيار على الصعد كافة، وهو خراب يتمثل في فساد السياسي السائد وانحيازه لصالح: الولاء للعشيرة، أو لصالح رأس المال المتحكم بالقرار السياسي، أو لصالح ديموقراطية شكلية مُدّعاة، أو لصالح وعي متخلف، بل وفي أحسن الأحوال لصالح فكرة قديمة لم تعد قائمة واقعياً ممثلة بأبطال منقرضي الأثر واقعياً من الأنماط السياسية القديمة، التي لم تعد قادرة على التعامل مع الواقع المحلي، والتي أصبح حلمها منصباً على كيفية قضاء ما تبقى من العمر دون عقاب، دمار الخاص والعام معاً.

مجمل هذا الدمار في العلاقات الإنسانية زوجة، وأطفالاً، وحباً في العلاقة بالحزب، وفي العلاقة بحلم التغيير، وفي العلاقة بالماضي السياسي، وفي العلاقة بالمجتمع في صيروته وتغيراته الخارجية، أقول إن مجمل هذا الدمار في الواقع الموضوعي الذي تَمَثّلَهُ الروائي دون تحوير أو تبديل -وكأن الفن بصوره

المطروحة داخل النص قائم بشكل نموذجي في الواقع المعيش- قد تطلب بالضرورة مبنى حكائياً مدمراً هو الآخر، فجاء المبنى الحكائي في الرواية متفقاً تماماً، بل ومندغماً في خطابها، قولها، مع إحداث تماهي بين "ثيم" النص وبين "موضوعات الواقع" دون التحويل أو التغير باتجاه إحداث تغييرات في العلاقات أو الأشياء أو حتى الأسماء، فجاءت الأسماء وخاصة السياسية منها مباشرة، بهجت، دكتور يعقوب، بكر، عبد الرحمن ... وجاءت عمان مكاناً يشكل الخلفية المكانية والزمانية معاً لاحتواء هذا الحزب وتوظيفه داخل الرواية ... وهنا يجيء السؤال: لماذا التغيير بين النص وبين الواقع اليومي إذا كان هذا الواقع نفسه ما هو إلا نموذج فني مُدَمّرْ؟؟

في لغة الرواية:

عوّدنا مؤنس الرزاز في رواياته السابقة وبخاصة في الروايات الثلاث الأولى أن يتعامل مع اللغة باعتبارها عنصراً رئيساً في مادة عمله الروائي، إذ يعطيها دوراً آخر إضافة إلى دورها الإشاري التوصيلي، فاللغة في أعمال مؤنس الأولى تقوم بدورين معاً، دور توصيلي لإيضاح الفكرة، ولتحديد الخطاب، وتحتل في نفس الوقت دوراً / موقعاً مميزاً في العمل من خلال جمالياتها الشعرية، ومن خلال محمولاتها الرمزية وبخاصة الصوفي

منها. أي أن اللغة كانت إحدى عناصر العمل الرئيسة، وهي مُستهدَفَة بذاتها وليست مجرد خادم أمين للعمل.

لكننا إذا دققنا في لغة رواية " الشظايا والفسيفساء " فإننا نلاحظ تراجع البعد الجمالي الرمزي الشعري للّغة، لصالح لغة وصفية حكائية تقول الحالة دون أن تمتلك خصوصياتها، أو شخصياتها، أو أسلوبها الخاص في أعمال مؤنس.

وفي ظني أن هذا يمثل انتصاراً للعمل الروائي، وذلك حتى لا يحدث تشتيت لمقولات النص، وبخاصة أننا نتعامل هنا مع نص مشتت في مجمل مبناه الحكائي، على أن المدقق للبناء السردي في رواية " الشظايا " يلمح اهتمام "مؤنس" وبراعته في استخدام تقنية التداعي، والانهيار الحر للغة دون ضابط لتقول اللغة خطابها، وبخاصة في اللوحات التي رسمها باسم " فسيفساء "، لنراقب معاً هذا المقطع:

- " الأولاد يتفرجون على فيلم فيديو، أصوات تندفع من داخل الشاشة، جهاز حفر يخترق جدار بيت الجيران المومئ نحو بيتنا، الضوضاء الخرافية تفتح ثغرة جهنمية في دماغي، الجرس يرن، إنه الزبال، سميرة فتحت. أنا أرقد على الأريكة. آلة حفر جدار الجيران ترتج في دماغي كما كان طبيب الأسنان ينخر أضراسي فتتزلزل أركان

جمجمتي. جمجمتي التي تفتحت فيها زهرة دموية حين انفجرت سيارة ملغومة في شارع "حبيب الطيبي". كنت أعبر ... الخ" (الرواية صفحة ٧٥).

لاحظ انسجام الموقف العام المصوّر. الفوضى والضجيج في البيت. في الشارع. في المنزل المجاور، ثم في الجمجمة، ثم تداعياً إلى طبيب الأسنان تمهيداً للوصول إلى موقف انفجار السيارة في بيروت. فلعبة التداعي تجيء متقنة معتمدة على مثير مادي خارجي جاء بدوره منسجماً مع المشهد المصوّر.

مثل هذا الانسجام والتناغم بين الحالة النفسية للبطل وبين العالم المحيط به، سلباً أو إيجاباً، والقدرة على تمثل هذه الحالة لغة هي براعة أخرى تضاف إلى قدرات مؤنس الروائية لتؤكد النمو في طريقة التعامل مع لغة السرد، من تعامل مقصود ومكشوف باتجاه بناء جمالي لغوي مستهدف، إلى التعامل الحرفي الروائي مع المشهد، في سرد متناغم مع الحالة المراد إيصالها:-

- "وعفريت الخمر يعبث بعقلي. ورانية تقف بالباب. لا تدنو ولا تتراجع أخواتها اختفوا. وعيي اختفى. خدر لذيذ، إحساس بالتماسك والكثافة والقوة. اختفى صوت الفيديو وآلة الحفر وجرس الباب" (الرواية ص ٧٧).

هذه المهارة في استخدام اللغة ربما تكون هي الأجمل، أو لأقل هي الأكثر تميزاً في هذا العمل ضمن سياق تطور تجربة مؤنس الروائية.

• • •

القسم الخامس

"سلطان النوم وزرقاء اليمامة"

مدخل:

الرواية المتميزة هي في الغالب رواية معقدة البناء، متعددة المقولات، تتداخل شخصياتها وأحداثها وأزمانها، مما يتطلب من الناقد قدرة تحليلية - تشريحية بحيث يستطيع التعامل مع مدماكية العمل للوصول إلى تجليات خطابه، تمهيداً لإعادة التركيب بحيث يتشكل أمام القارئ رؤية تميل إلى التكامل والترابط باعتبار العملية النقدية عملية عقلية أساساً تعتمد التشريح -تحليل البناء إلى وحداته الصغرى بنية وخطاباً أولاً- ثم التركيب، وخلال هاتين العمليتين المتداخلتين أداءً يتم تقديم مجموعة من الأحكام والمعالجات النقدية الجزئية تمهيداً لتقديم المنظور النقدي الشامل للعمل.

ضمن هذه الرؤية ستتم محاولة نقدية للتعامل مع عمل مؤنس الرزاز الروائي الموسوم بـِ "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" الصادر ضمن منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت للعام ١٩٩٧، وهو العمل الذي وقع في مائة وسبع وتسعين صفحة من الحجم المتوسط.

• • •

يمكن ابتداءً تأطير هذا العمل ضمن مرحلة جديدة في مراحل تطور الرواية لدى مؤنس الرزاز، فكما مثّلت " جمعة القفاري " نقطة التحول في فضاء مؤنس الرزاز الروائي باتجاه المرحلة الثانية، فإن المدقق في رواية مؤنس - سلطان النوم - يلمس تحولاً جديداً باتجاه مرحلة ثالثة في مسار التجربة الروائية لدى " الرزاز " وهو ما يمكن تسميته بحق "الرواية الحداثية" في تطور التجربة الروائية، ولكي لا نستعجل الحكم قبل إبراز الحيثيات فإن انتقالاً لدراسة بنية الرواية يبدو أمراً ضرورياً تمهيداً لتعرف خصوصية هذه المرحلة وملامحها.

• • •

الخطاطة العامة:

قبل الدخول في خصوصية المدماكية الروائية لهذا العمل، لنقرأ معاً هذين المقتبسين من داخل العمل:

- " ذكريات عديدة بدأت تتدفق في رأسها- أي رأس زرقاء اليمامة - وغرائب هذه الدنيا التي قال عنها دستويفسكي " إنها أغرب من الخيال " وهي تتذكر جيداً ما قاله ذلك الأديب الروسي العظيم: إن الواقع أكثر فانتازية من الخيال. ثم تذكرت قول ذلك الروائي بأن الحياة تقلّد الفن، ابتداءً من الشعر مروراً بالرواية لا العكس" (الرواية ص١٧٥).

- " الكاتب الطويل هذا يراقب زرقاء اليمامة ويصوّر بعدسة عينه السحرية ما يدور في ذهنها ولكنها لا تعلم أن الكاتب يراقبها ويستغلها ويوظف ما يراه.. وهم لا يعرفون أنني أراقبهم، فإنني سيد المشهد ... المشهد جزء من فلم حول إعصار عجاج يكتسح مدينة خضراء.. يقال والله أعلم إن المخرج سيطلق على هذه المدينة اسم مدينة الضاد.. صرخ المخرج الذي يعتلي شبه جرافة ويحمل مكبر الصوت: كت. وبدأ التصوير" (الرواية ص٨٠/٨١).

فبين فانتازية الواقع كما يراه دستويفسكي، وبنى الفلم الواقعي / الفانتازي أيضاً الذي يقدمه لنا المخرج الأمريكي على شكل إعصار عجاج يكتسح الخضرة (الخضرة دلالة العطاء والنمو، دلالة الوجود والفعل الإنساني) بين هاتين الثنائيتين المتداخلتين، وهو الواقع وقد أصبح فانتازياً، يجري بناء مدمياكية الرواية في خطين أحدهما شديد الحضور على مجمل النص وبكثافة شبه طاغية، وهو الفانتازي الذي بدا داخل النص واقعياً، بل وقائعياً كما تمثل في "مدينة الضاد" وما يتعلق بها وبشخصياتها وأحداثها، والآخر باهتاً يجيء على شكل إشارات متناثرة هنا وهناك، ولكنه يظل مرتبطاً عبر الشخصيات بخاصة بالخط الفانتازي الأول، ونقصد بذلك الوقائع اليومية التي جرت الإحالة إليها في أكثر من

موقع، ليؤكد هذا الخط الثاني، أو تلك الإحالات هنا وهناك داخل النص، أنَّ هذه الوقائع اليومية (ممثلة بجزئياتها البسيطة والمباشرة، وكذلك ممثلة بوقائعها المتناثرة في كل زاوية منه)، ليس أكثر من حالة فانتازية غير قابلة للتعامل معها، لا على المستوى الفني، ولا على المستوى الوقائعي.

أي ان قَلْباً قد حدث، فالواقع قد أصبح فانتازياً، لا معقولاً، غير قابل للفهم حتى للفلاسفة، الكُتاب، وأصحاب الاختصاص (انظر صفحة ٩٧)، أما عالم الفانتازيا، عالم مدينة الضاد، اللامعقول، فقد بدا عادياً نسبياً، مقبولاً بمُدرَكاته، يمكن فهمه، مع بقاء مرجعية كلية تربط الخطين معاً، مرجعية ذهنية تجريدية من جهة، ممثلة بإعصار العجاج، وواقعية معيشة من جهة أخرى وهي أحداث الخليج الأخيرة، أو حرب الخليج الثانية، أو عاصفة الصحراء، وهكذا كما يتحد ويتداخل الفانتازي مع الواقعي بين شبه مدينة الضاد في حركتها، وبين الوقائع اليومية، فإن اتحاداً وتداخلاً مقابل ذلك يحدث بين الذهني التجريدي ممثلاً بعاصفة العجاج وبين الوقائعي اليومي الذي يُخَيِّم على مجمل المشهد في عاصفة الصحراء ليصير مجمل العمل حالة "حداثية فانتازية" غير قابلة للفهم، فيتحول مجمل الحدث/المقولات إلى عاصفة رملية تعصف بكل خضرة ونمو. . فيتقدم الحلم، البديل الوحيد الذي يمتلكه

الإنسان العربي الآن بعد كل هذا الخراب العظيم الذي دمّر كل شيء.

لنحاول بعد هذه الإطلالة الشمولية أن نحلل بنية العمل عبر مشهدياته وشخصياته، فمع أن شخصية -سلطان النوم- تظل صاحبة الحضور الطاغي على العمل، لكن التفاصيل الجزئية ممثلة بالشخصيات والأحداث تبدأ بالتموضع خلال سرد العمل / الحكاية، الذي يتناوب السرد فيه بضمير المتكلم والغائب بشكل غير مرتب، أي دون نسق محدد. مع وجود راوٍ كلي القدرة يعرف التفاصيل يحيط بالعمل على تعداد رواياته وشخصياته وإحالاته. هذا الراوي وإن اتخذ أو تلبّس شخصيات متعددة أبرزها علاء الدين وبخاصة عند السرد بصيغة ضمير المتكلم، ولكن الحضور الطاغي لشخصية الراوي فائق القدرة المحيط بالعمل كله إنما تمثل في الفصل أو الجزء الموسوم بـِ "رواية عن عالم الضاد". فإذا دخلنا عالم الضاد أو شبه مدينة الضاد فإننا نجد التالي:

- المكان: على أعتاب الصحراء. لكنه مكان أخضر. غير واقعي. أشخاصه مميزون، كل فائق القدرة في مجاله، أبرزهم على الإطلاق شخصية علاء الدين. الشخصية "الكارزمية" المسيطرة على كل شيء. وذات الحضور الخارق في شبه مدينة الضاد.

- الزمان: ولأن المكان خيالي، غير محدد واقعياً، فإن الزمن يأخذ حريته القصوى في الحركة ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، إذ لا نجد زماناً وقائعياً خارج إطار زمن سير الأحداث الصغيرة عبر تشكلها الروائي داخل النص.

- الشخصيات: شخصيات شبه عالم الضاد متعددة، منها الثانوي الذي يجيء لإكمال المشهد / الحدث ومنها الرئيسي، وأبرز شخصيات عالم الضاد هي: "سلطان النوم". "علاء الدين". "روميو". "جولييت". "حسناء الشاطره". "بئر الأسرار". "زرقاء اليمامة". (التي تجمع بين شخصيتين متداخلتين، فانتازية في عالم الضاد، وواقعية في العام الوقائعي اليومي)، الدكتور نور الدين. وهنالك شخصية المثقف التي تتمازج أو تتداخل في أكثر من شخصية روائية تكمل بعضها بعضاً: (فهي جزء من علاء الدين، وهي العلاّمة، وهي سرحان سرحان، وهي سليمان التوحيدي، وهي الروائي المطل على العمل كله).

بجوار هذه الشخصيات الرئيسية في شبه مدينة الضاد هنالك شخصيات ثانوية مكملة للمشهد من مثل الممرضة في المشفى. ومصوّري السينما، الشيخ عبد الرحيم جار زرقاء

اليمامة، المُراقب للحدث دون تدخل. ولكن تظل شخصية " رشاد" أو " ريتشارد " هي الأكثر بروزاً بين هذه الشخصيات.

بجوار هذا الترتيب للخط الأول، هنالك عالم وقائعي يومي متقاطع مع هذا الخط:

- فالمكان: عالم الحدث الوقائعي اليومي، المدينة التي يحيا فيها أبطال أو شخصيات واقعية.
- والزمان: هو الزمن الحاضر. اليومي المتراكم بآلياته اليومية الخاصة به. إنه زمن الحاضر. الذي يتشكل باستمرار معنا، وبنا. زمن الوقائع اليومية.
- والشخصيات: تنقسم هنا إلى قسمين، شخصيات استمرّ حضورها امتداداً لعالم الضاد في رحلة تداخل بين العالمين ولعل أبرزها: جولييت. زرقاء اليمامة. ويمكن أن يندرج مع هذا النمط من الشخصيات امتدادات شخصية الروائي / المثقف كما برز في شخصية سرحان سرحان، وسليمان التوحيدي مثلاً.

أما القسم الثاني من الشخصيات واقعية، فهي شخصيات مأخوذة من وقائع حياتنا اليومية وبخاصة في بعدها الثقافي مثل شخصية " أبو علي " صاحب كشك الكتب وسط مدينة عمان، وشخصية " أسامة " صاحب مكتبة عمان في جبل

عمان، " وكارلوس، المناضل الأممي الشهير.. وأبو محمد النادل في مقهى وسط المدينة.

• • •

الحدث الروائي:

فإذا حاولنا بعد ذلك أن نمسك تطور الحكاية / الحدث الروائي في مساره الرئيس، فاعتبار الرواية أساساً فعل قص. حكاية حادثة رئيسية تتفرع عنها حكايات فرعية، فأنا أقص، أي أقول سرداً، أقول حكاية بتقنيات حديثة، أقول إذا حاولنا أن نُلخّص مسار الحكاية / الحدث الروائي فما الذي نجده؟ وكيف قدم لنا مؤنس الرزاز روايته؟ في خلفية المشهد هناك كائنان أسطوريان في حضورهما قادران على السيطرة على مجمل الحدث، وهما: عاصفة العجاج، بدلالاتها (وعاصفة الصحراء قابلة لأن تكون التفسير أو البديل الموضوعي لها). وسلطان النوم القادر بجبروته على قهر كل شيء، وقد حوله مؤنس إلى شخصية من لحم ودم لها حضورها وعشقها ورغبتها. هذان الكائنان هما المستقر والمستودع لكل الأحداث (فكل واقع مأزوم، وكل شخصية ترى إلى نهايتها باعتبار أن فشلها هو قدرها المحتوم الذي لا فكاك منه، وكل حكاية في العمل) كل ذلك يتحرك بطيئاً حيناً، ومتسارعاً متلاحقاً حيناً آخر ليؤول إلى أحد هذين الكائنين العملاقين.

علاء الدين وحسناء الشاطرة

فعلاء الدين، شخصية كارزمية مدلّلة، إشاراته أوامر، وحضوره سلطاني، والنساء مأخوذات بحضوره ودلاله. فهو شخصية اجتماعية / سياسية لا بديل لها في كل منتدى أو نقابة أو جلسة أو " سهرة أنس". فعيناه تُشِعان ببريق أخاذّ. هذا الدلال لا يعجب علاء الدين، لذا فهو يطلب من حارس المصباح الذي ورثه عن والدته أن يريحه من كل تميّز، ومن هذه الإشراقة في عينيه. ومع أن حارس المصباح لم يعد أكثر من " روبوت آلي " ولكنه يحقق لعلاء الدين مبتغاه، فيصبح علاء الدين شخصاً عادياً تماماً، يفقد حضوره البهي بين أقرانه في شبه مدينة الضاد، مدينة العمالقة وذوي القدرات العالية. والنتيجة مشفى خاص بالأشخاص الاعتياديين أمثالنا، وهو مشفى مفتوح، لا حرّاس ولا قيود، فقدرات العاملين فيه غير العادية تستطيع التغلب على كل مشكلة، والحضور إلى المشفى اختيارياً.

في المشفى تأتي صديقة علاء الدين، "حسناء الشاطرة"، ترتدي طاقية قديمة تتعامل معها باعتبارها طاقية الإخفاء، وبقدر نجاح طاقية الإخفاء في فعلها أمام أصحاب القدرات العادية أمثالنا فإن مفاجأة حسناء المذهلة أن طاقيتها لا تعمل في شبه مدينة الضاد حيث القدرات الخارقة ولما كان حبيبها

وأنيس وحدتها -بئر الأسرار- من ذوي القدرات الخارقة، فقد برزت فجيعة حسناء في حدها الأقصى حين ظنت أنها عاشت كل تلك المدة في غرفة واحدة مع بئر الأسرار وهي تظن أنه لم يرها لمحافظتها على ارتداء طاقية الإخفاء. ولكن المأساة أن بئر الأسرار كان يراها دوماً قربه على السرير. في تجوالها في الغرفة. عند دخولها إلى الحمام، ولعل مأساة حسناء الشاطرة ليست في رؤية بئر الأسرار لها طول تلك المدة، مدة العيش معه، وإنما في عدم اكتراثه لوجودها، وكأنها لا تملك حضوراً طوال " عقد من الأعوام " وهي " التي اعتقدت طوال عشرة أعوام بأنها تراه ولا يراها، تحسّه ولا يحسّها، تشعر بوجوده وحضوره، وهو لا يحس بحضورها لأنها خفّية " (الرواية ص ٧٨).

وبالطبع فإن نتيجة حكاية "حسناء الشاطرة" باتت معروفة فقد انهارت كلياً، وأدخلت في المشفى المفتوح، وظل علاء الدين يُعايش هجس عاصفة العجاج القادمة لا بد، ومع قرب تراجع القص / الحدث، لانتفاء وجود حكاية ممتدة لحسناء الشاطرة التي غابت -وبشكل مبرر- بعد ذلك عن مجمل الحدث الروائي، فإن حكاية جديدة بدأت تأخذ حضورها الموازي في الأهمية لحكاية حسناء الشاطرة وبئر الأسرار، وهي حكاية روميو وجولييت. ولكن قبل الدخول في تفاصيل

الحكاية الجديدة، لا بد من وضع عدد من الاستخلاصات التي أمكن الوصول إليها خلال استعراض الحكاية الأولى، هذه الاستخلاصات الرئيسة يمكن إجمالها فيما يلي:

- بقاء التواصل الشكلي مع التراث عبر عدد من أدواته الموروثة من مثل طاقية الإخفاء التي تستعملها "حسناء الشاطرة" و "مصباح علاء الدين" الذي يستخدمه البطل علاء الدين، مع التأكيد على تراجع دور وأهمية هذه الأدوات.

- المرجعيات التراثية بسبب التقدم الثقافي الهائل الذي يعيشه مجتمعنا الراهن. ولكن الروائي قد أجاد التعامل مع هاتين الأداتين باعتبارهما تقانات سردية، وهو بهذا يكون قد نجح في استخدام الموروث الشعبي باعتباره تقنية سردية، وذلك عبر "طاقية الإخفاء" بخاصة باعتبارها وسيلة السارد / الروائي للكشف والاطلاع على الأسرار ومن ثم تقديمها للقارئ / المستقبِل.

- عطال الواقع المعيشي، السياسي والاجتماعي والاقتصادي، واندفاع هذا الواقع نحو خرابه وتراجعه المتواصل نقابياً وسياسياً واجتماعياً، وعدم قدرة هذا الواقع على التعامل موضوعياً مع التحديات الراهنة، وادعاء القدرة لدى

الأبطال بدا مجرد ادعاء العطال الحضاري ولا يسوغه أو يبرره.

- وجود رغبة شديدة بالتمرد بهدف التغيير، لكنه تمرد تراجيدي مقروء النتيجة، فعاصفة العجاج - فنياً ووقائعياً - قادمة لتدمير كل شيء.
- استحالة التواصل الإنساني وذلك في ظل تراجع الواقعين الذاتي والموضوعي.

• • •

روميو وجولييت

بعد ذلك ننتقل إلى الحكاية الثانيــة المنبثقة من رحم الحكاية الأولى، إذ تبرز في البؤرة بعد تراجع حكاية حسناء الشاطرة، وهي حكاية روميو وجولييت، العاشقان المتجددان بقدراتهما الخارقة في شبه مدينة الضاد: "فجولييت" داعية الحب ورائدته تختلس فرصة نوم حراس النظام الكوني، وتتسلل خلسة ثم تحمل البحر الميت وتفرده على جانبي شارع "الكورنيش" (الرواية ص٤٢).

- هي قدرة خارقة هذا صحيح، ولكنها قدرة ميتة غير قادرة على الخلق والعطاء، وإن كانت الإشارة قد وردت داخل النص بأن جولييت حامل "فقد أخبرها الطبيب أنه يعتقد بأنها حامل" (الرواية ص١٨١).

- ولكن حضور جولييت الفني لم يأت بأي تميّز إيجابي، وإنما جاء امتداداً للخواء العام القائم في جوهر النص نفسه. أما روميو، فهو الصعلوك المتجدد، الذي يؤمن "بأن العشق يصنع المعجزات، وأنه سينقل نهر المسيسبي ويبسطه هنا عند رصيف الكورنيش في الليل" (الرواية ص٤١).

- هذا العاشق العظيم، فقد بدا عاجزاً عن التواصل الإيجابي مع حبيبته الفاتنة جولييت،" يتفقان على اللقاء يوم السبت في الساعة الثامنة، فيأتي هو في الساعة الثامنة صباحاً، وتأتي هي في الثامنة مساءً " (الرواية ص٤١).

- ثم إن العشق على قوته وخصوصيته لم يوجد بينهما موجة مشتركة أو تواصلاً إيجابياً، ولذا نجد روميو يتوجع قائلاً: " نحن لم نجد بعد موجة مشتركة، رادار جسدي يبث على موجة مختلفة عن موجة رادار جسدك، على عكس قلبينا، فهما يبثّان على موجة واحدة " (الرواية ص٤٣).

- ولذا فإن التواصل بينهما لم يتحقق عبر مؤسسة الزواج، وإنما عبر علاقة جديدة تحققت بعد إقامة كل منهما في منزل أهله. فالواقع اليومي يقتل التواصل، وبالتالي فالتواصل يتحقق في علاقات غير طبيعية، خارج الإطار التقليدي لمؤسسة الأسرة، ولذا فإن استمرار هذه العلاقة

بات مستحيلاً "إلى أن جاءت عاصفة العجاج في إحدى دوراتها القاسية، فتحطم زجاج الغرفة التي يقيم فيها روميو وجولييت، وكما روت جولييت الموقف لبئر الأسرار" قالت: إن لوح زجاج النافذة انكسر أثناء عاصفة العجاج، فطارت شظية حادة جداً واستقرت في قلب روميو (الرواية ص ١٧٨).

ولم يُفلح أحد في إسعافه، لا جولييت، ولا رشاد أو ريتشارد صديق روميو وجاره، فعاصفة العجاج كانت أقوى من كل شيء، وهكذا غابت عناصر الحكاية الثانية روميو وجولييت ورشاد ليُفْتَح المجال لحكاية جديدة أكثر عمقاً ودلالة وهي حكاية زرقاء اليمامة وسلطان النوم، وقبل التَعرُّف على خطوط حكايته الرئيسة نشير إلى الاستخلاصات الآتية من حكاية روميو وجولييت:

- استحالة التواصل الإنساني في ظل خراب وتراجع الواقعِ اليومي، وسيطرة المواقف السلبية على هذا الواقع ممثلاً بِـ: البحر الميت غير القادر على الحياة أو الإحياء، وعاصفة العجاج التي تحقق انتصارها شبه الكلي على مجمل المشهد تقريباً.

- إن ضخامة حجم الخراب والتراجع في الواقع تجعل من الجميع قطيعاً ضعيفاً غير قادر على المقاومة حتى ولو

ادّعى البعض قدرات خارقة تميّزه عن غيره.

• تراجع الحب باعتباره مجرد كائن ضعيف لا يملك القدرة على الفعل في ظل الخراب السائد.

• • •

استراتيجيات السرد

هذه هي الحكايات الثلاث الرئيسية التي تضمنتها رواية " سلطان النوم وزرقاء اليمامة " يمكن بعد الإحاطة بها ضبط الاستراتيجيات السردية المستخدمة فيها ضمن التالي:

اعتمد النص الروائي على مقدمة وستة وعشرين عنواناً فرعياً اعتمدت مبدأ التجاور لتحقيق تراكم تدريجي للعمل على شكل روايات متعددة على لسان الأبطال الذين تناوبوا القص/الحدث عبر استخدام أكثر من ضمير سردي، شكّل ضمير المتكلم أولاً ثم الغائب، ضمير السرد لقول مجمل الحدث، أي أن الروائي قد استخدم أسلوب تناوب الروايات، بالتالي أسلوب الحكايات المتداخلة لقول مجمل الخطاب مستفيداً جزئياً من تقنية " ألف ليلة وليلة " ضمن تعدد الروايات/الحكايات، وتعدد الراوي أيضاً. ولكن العمل في مجمله لم يتبع نسقاً محدداً، إذ تنوع في أشكاله السردية مع بقاء الراوي العالِمْ بكل شيء مسيطراً على مجمل المشهد.

هذا ويبرز في العمل ظاهرة الانسجام بين خصوصية عدد من الشخصيات وبين استراتيجيتها السردية المتبعة وبخاصة في شخصيتي زرقاء اليمامة، وبئر الأسرار ذلك أن خصوصية زرقاء اليمامة من حيث امتلاكها القدرة على قراءة الأفكار التي تدور في ذهن كل من تنظر إليه، قد جرى استخدام هذه الصفة الكارزمية باعتبارها استراتيجية سردية أيضاً، وهذا سهل ونوّع استراتيجيات السرد المتبعة، إذ أن المطلوب عندها يتمثل في وقوف زرقاء اليمامة ناظرة إلى الأشخاص في حركتهم لتنهال أفكارهم على الورق مباشرة في أسلوب أو تقانية جديدة اعتمدت القطع المشهدي، أي انتقال الحدث/ القطع إلى الشخصيات حسب انتقال نظرة زرقاء اليمامة إليهم في تطوير واضح لأسلوب أو تقانة القطع السينمائي المعروف:

- "كانت زرقاء اليمامة تجلس على شرفة الكافيتريا المطلة على شارع مزدحم فسمعت الخواطر والأفكار والأحلام التالية: صوت امرأة: حين أوصى زوجي الأمريكي بحرق جثته ... هذه المدينة، القيظ فيها يصهر البدن، السياحة هنا مخزية " (الرواية ص٧١).

- "صوت رجل: ليس صدفة أن عيني زرقاوان. صدقني يا أهبل أنني من أصل يهودي إنكليزي.. يا إلهي كم أحب أن أكون مسؤولاً في جهاز مباحث.. سأهرسهم مثلما أهرس البرغوث.. الخ " (الرواية ص٧٣).

وعبر هذه التقانة يتم الاطلاع على أعماق الناس وأطر تفكيرهم ووعيهم النقدي.

كما تحقق تناغم متشابه مع شخصية " بئر الأسرار "، الذي قضى عمره يستمع أسرار الآخرين بحيادية، حتى بات مطلعاً على أسرار مدينته بأحداثها وأشخاصها، ومشكلاتها وفضائحها، ولكن قدراته على الاحتمال بلغت حدّها الأقصى عندها بدأت الحكايا والفضائح والتفاصيل السرية تنداح رغماً عنه فبدأت مطاردته:

" كان يستمتع بشعشعة الشمس، ويدس يديه في جيبي بنطاله ويملأ صدره بالهواء حين أحس بشيء يسقط من فمه.. اعتقد للوهلة الأولى أنه عود ثقاب، فأسقط بصره على الأرض وإذا به يرى صورة زوجة أحد المسؤولين عارية مع رجل أعمال معروف.. أغلق بئر الأسرار فمه.. إلا أن الأسرار والفضائح بدأت تتدفق من أذنيه وأنفه.. هتف أحد العابرين.. يا الهي، بئر الأسرار يفيض بالفضائح إنه بئر فاضح " (الرواية ص٩٩).

ويتكرر مثل هذا الانسجام بين خصوصية الشخصية وبين استراتيجية السرد المستخدمة لدى التعامل مع " طاقية الإخفاء "عند "حسناء الشاطرة" وكذلك مع انهيارات الأحلام وتداعياتها الحرة، أو لنقل انفعالاتها المتمردة غير الخاضعة لأي

قانون خارج قانون سلطان النوم، مع خبرة عالية في استخدام استراتيجية التداعي باعتبارها أسلوباً سردياً متلائماً مع البناء الروائي:

" كل إنسان ينتظر شيئاً. معظم هؤلاء ينتظرون آخر الشهر حتى يقبضوا الراتب، ثمة الآن أشخاص ينتظرون طائرات أو مومسات أو صحفاً أو رسائل، لكنهم... ذلك المصير الحتمي الذي ينتظرهم... الحافلة التي تنتظرهم إذا تأخروا... لكن الموت... منذ زمن لم أزر المقبرة... لماذا يلح على هذا الشعور بأنني في مقبرة أو سجن "

وهكذا أمكن باستخدام تقانة التداعي انتقال المبرر فنياً من: الانتظار/إلى آخر الشهر / إلى السجن باعتبار الواقع الموضوعي سجناً.

كما أن استخدام التداعي، تم سابقاً استخدام عبارة "الانهيار الحرّ "للّغة قد ساعد على استخدام أسلوب "الفانتازيا" لقول ما يريد بعيداً عن منطقة الأشياء وصدق خطابها أو مقولاتها:-

- "كانت أذرع الكائنات النباتية الخرافية تتطاول وتلوح قبضاتها في الهواء ثم تنهال على رأس الدكتور نور الدين ... ثم بدأت أذرع الكائنات النباتية العملاقة القوية تمتد إلى عنق الدكتور، وتفرد ما يشبه الأصابع الغليظة أو الحبال القوية حول رقبته، وتحاول خنقه " (الرواية ص٦٧).

- "كانت زرقاء اليمامة عارية تماماً... ثم توقفت لاهثة عند محل بيع ملابس نسائية، لكنة كان مغلقاً فطارت في الفضاء وجللت جسدها بالسحب، ناداها بئر الأسرار، فرمى لها القمر، راحا يلعبان بالقمر كرة سلة، كان رأس بئر الأسرار السلة، والقمر الكرة" (الرواية ص ١١٠).

هذا النمط من السرد الفانتازي الذي لا يخضع لمنطقية العلاقات ينسجم تماماً مع مجمل الخطاب الذي يقدمه النص من حيث ضياع الفواصل بين الواقع والحلم، المنطق والفانتازيا، الذات والموضوع.

• • •

وإذا كانت استراتيجيات التداعي. الفانتازيا. الحلم هي المستخدمة في شبه عالم مدينة الضاد، أو في الخط التخيلي غير الواقعي، فإن تقنيات السرد المباشر، الوصف، الحوار، هي الوسائل المستخدمة في الجزء المتعلق بالجانب الوقائعي اليومي من حياة المدينة: -

- "قال أبو علي: - والله يا ستي... أنا أعتقد عدم المؤاخذة... أن العالم يعيش حقبة توازن الرعب... مع انهيار جدار برلين... فقد العالم توازنه... انظري إلى حجم بناية البنك إلى اليمين ثم حجم بناية مخفر

أمن العاصمة على الرصيف المقابل وقارني بينهما وبين "كُشْكي" الضئيل هذا.

نظرت زرقاء اليمامة إلى الأماكن الثلاثة، لفتت ملاحظة "أبو علي " انتباهها،العمارة التي تمثل الثروة فخمة شاهقة، العمارة التي تمثل القوة ضخمة عملاقة، والمبنى الذي يمثل المعرفة ليس سوى كشك ضئيل " (الرواية ص ١١٨).

وهكذا يبدو العمل منسجماً مع استراتيجياته السردية، فحيث تسود الوقائع اليومية، والحوار المنطقي، وطرح القضايا المعرفية يتقدم السرد الوصفي، الحوار، التذكر، وحين يسيطر الفانتازي، يتقدم التداعي، الانتقال الحر للأفكار والطرح الفانتازي. مع بقاء البنية العامة تعتمد أسلوب تعدد الرواة، وتظل اللغة في مجمل العمل حاملة للأفكار، للقضايا المطروحة دون الاهتمام المبالغ فيه بالجماليات التعبيرية، أي أن الجماليات اللغوية الشعرية التي سبق "لمؤنس" أن عرفنا بها في "أحياء في البحر الميت"، و "متاهة الأعراب" قد اختفت منذ المرحلة الثانية من تطوره الروائي لصالح لغة سردية تقول خطابها، تداعياتها، أفكار شخصياتها، باعتبارها حاملة أفكار، وليس بناءً مُسْتَهدفاً بذاته، وهي خطوة تجيء لصالح البناء السردي وخصوصيته.

ومع اقتراب عملية التحليل/التركيب إلى مستقرها، يحق أن نتساءل عن طبيعة الجانب المعرفي الذي يقدمه لنا هذا العمل؟ فالبعد المعرفي في الفن هو أحد مبررات وجوده الرئيسية، بالتالي فلا قيمة حقيقية للعمل الفني خارج خطابه، وعيه، مقولاته المعرفية التي أمكن تمثلها فناً، من هنا تبدو مشروعية السؤال قائمة حول طبيعة وقيمة البعد المعرفي / الخطاب في رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة".

أسجّل ابتداءً أن للرواية الواقعية مهما تعددت مدارسها وأشكالها دوراً معرفياً رئيسياً في دول العالم الثالث بخاصة، وهو دور تسجيل التاريخ غير الرسمي، تاريخ المدن والتجمّعات والأحداث التي تصطدم في الواقع ذاته، إنها، أي الرواية، تقوم بدور المؤرخ الحافظ للتحولات، والراصد لها في آن، ضمن بنية فنية تمتلك تميزها وخصوصيتها. ففي ظل تزييف التاريخ الرسمي وربطه القسري بالأفراد، باعتبار التاريخ الرسمي، مُنْجَز فردي على الدوام، هو منجز القائد السياسي الفذ دائماً. فإن تاريخاً حقيقياً مغايراً، هو تاريخ التحولات أو تاريخ الشعوب والأفراد العاديين نجده في الأعمال الفنية الواقعية وبخاصة في الأعمال الروائية، لقدرتها على تضمن البعد المعرفي موضوعياً داخل بنيتها الفنية. ومن هنا قدرتنا على التقاط التحولات الاجتماعية والتاريخية في

أبعادها السياسية/الاجتماعية/الاقتصادية في التجربة الروائية العربية في أعمال نجيب محفوظ، والطاهر وطار، وحنّا مينة مثلاً، وعالمياً في تجارب بلزاك وتولوستوي وديكنز مثلاً، بل وفي أعمال "كافكا" كذلك.

فإذا انتقلنا إلى رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" والتي ومع كل تمردها البنائي ومعالجاتها وأطروحاتها الفانتازية، ظلت رواية واقعية تقول خطاباً معرفياً يمكن تلخيص أهم نقاطه فيما يلي:

- ربما يمثل هذا العمل، العمل الروائي الأول الذي حاول معالجة ما يحدث في العالم العربي على خلفية حرب الخليج الثانية، أو ما سمي "بعاصفة الصحراء"، باعتبار ما حدث يمثل تحولاً كيفياً في نمط حياة الإنسان العربي، في علاقاته بحلمه، ببعده القومي، وكذلك في علاقاته بالعالم الغربي، وبخاصة أمريكا.

ومن هنا يبرز في العمل هذا التراجع الكبير، الهزيمة، اختلاط الرؤى، والاعتراف بسيطرة المخرج الأمريكي على كل شيء. تراجع الحس بالوطن، والصداقة، والقومية، والانتماء، لصالح سلطان النوم، صاحب الجبروت الأكبر القادر على مصادرة كل شيء، ليصبح الإنسان كما تصوره الرواية: فاقداً حلمه القومي، بعد أن فشلت تجاربه وصراعاته في محاولة أن يكون،

وهو كذلك فرد مأزوم غير قادر على التكيف أو التأقلم مع عالم تقني تحكمه التكنولوجيا والقوة المعرفية، في بيئة لا تزال تقليدية الرؤية، غير مُدركة أو مستوعبة هذا الذي يحدث على مستوى العالم. أي أن الرؤية تؤكد حالة الخراب القائمة وتدينها عبر شخصية تبدو هي الرافضة لما يحدث والمتمردة عليه، إنها شخصية زرقاء اليمامة. ذلك أن الواقع مُصادر، فالمخرج الأمريكي يمتلك كل المتغيرات الفاعلة فيه، والقمع يصل إلى مداه، فقد تضخمت مؤسساته على حساب الوعي والفرح، هذا يعني ببساطة:

- إنسان مأزوم على المستوى الذاتي غير قادر على التكيف أو التأقلم مع الواقع.
- آمال متراجعة، لم يتحقق أي منها، فجرى تمثّلها حلماً عبر سلطان النوم، بل إن التراجع في إمكانية تحقيق الأحلام الذاتية قد انعكس بدوره على الحلم القومي.
- سيطرة أمريكية تقنية على كل شيء، بتفرعات هذه التقنية العسكرية / المعرفية. الاتصالاتية فهل يعني ذلك أن رواية " سلطان النوم وزرقاء اليمامة " هي رواية تبشر بالخراب، وتؤكده ؟ إن التدقيق في الخطاب الروائي يبيّن أن هذا الخطاب وإن أبرز السلبي، وأكّد حضوره الطاغي في حياتنا العربية، عن طريق طرح الأمور بكل قسوتها

ومباشرتها، فإن صيغة الطرح تشي بأن بؤرة العمل قد تركّزت على إدانة هذا السائد القائم. صحيح أن الرؤية المستقبلية وإمكانية التغيير والتمرد لا تبدو قائمة، فحتى " زرقاء اليمامة " جاءت محتارة في محصلة موقفها تجاه ما يحدث، لكن إدارة المشهد كله تؤكد ضرورة التمرد على هذا السائد وليس تكريسه، على صعوبة مقاومة هذا الخراب المتحكم بكل شيء.

• • •

فإذا انتقلنا من الخطاب السياسي / المعرفي العام في العمل، وحاولنا معرفة عدد من المقولات الجزئية البارزة في الخطاب فإننا نجد الآتي:

- التعريف بخصوصية الأحلام، دورها، وظيفتها في حياة الإنسان، الكيفية التي تتم فيها لدى النائم، وآليات حدوثها وأشكالها.

- الخصوصية الجغرافية للمنطقة - المدينة التي تجري فيها الأحداث - سواء كانت المدينة الوقائعية القائمة / عمان، أم المدينة الفانتازية المتخيلة / شبه عالم مدينة الضاد، باعتبارها مدناً تقوم على أطراف الصحراء، بالتالي صعوبة تطورها وتحقيق أحلامها وأحلام أبنائها، فالصحراء واقعاً ورمزاً هي المآل لكل محاولة للتطور أو للتغير.

- التعريف بالتحولات النفسية، الاقتصادية، والتربوية الثقافية، التي تحدث في بنيتنا الاجتماعية، وتسارع نمو مركز المدينة نحو الأطراف، مع سيطرة النمط الاستهلاكي باعتباره نمطاً ثقافياً على الشكل الثقافي الاجتماعي الذي نتسارع للوصول إليه، مما يعني المزيد من التمركز حول الذات، والمزيد من الانشراخ عن الحلم القومي، وبالتالي تراجع إمكانية تحقيق الأحلام الذاتية والموضوعية معاً.

• • •

المؤلف في سطور

عبدالله محمد موسى رضوان

ت. المنزل: ٠٠٩٦٢٥٣٧٤٢٦٩٥

ت. العمل: ٠٠٩٦٢٦٥٥٢٩٣٩٧

تليفاكس:٠٠٩٦٢٦٥٧٧٧٤٩٧

النقال: ٠٠٩٦٢٧٩٩٠٥٤٥٦٠ -٠٠٩٦٢٧٧٧٣٩٦٨١١ .

الإيميل: abdradwan49@yahoo.com

المؤهل العلمي: بكالوريوس في الآداب من الجامعة الأردنية، دبلوم إدارة تربوية /الجامعة الأردنية، دورة الإدارة العليا من معهد الإدارة العامة.

التخصص: الشعر والنقد الأدبي.

الأعمال السابقة:

١. مدير العلاقات العامة في وزارة الثقافة- عمّان.

٢. مدير الدراسات والنشر في وزارة الثقافة- عمّان.

٣. مدير الدائرة الثقافية في أمانة عمّان الكبرى- عمّان.

العمل الحالي: المدير التنفيذي لمنتدى الرواد الكبار، عمّان.

المؤسسات الثقافية:

- رابطة الكتاب الأردنيين/ عمّان.

عضو الهيئة الإدارية للرابطة للعام ١٩٧٨- ١٩٧٩.

أ. أمين الشؤون الداخلية للرابطة للعام ١٩٨٠- ١٩٨١.

ب. أمين الثقافة والإعلام والنشر للرابطة للعامين ١٩٩٠- ١٩٩١.

- عضو الاتحاد العام للادباء والكتاب العرب.

الإصدارات:

أ. الشعر:

١. خطوط على لافتة الوطن، ط١، نادي خريجي الجامعة الأردنية، عمّان ١٩٧٧، ط٢ منشورات دار الكندي، إربد ٢٠٠٢، ط٣ منشورات دار البيروني، عمان ٢٠١٣م.

٢. أما أنا فلا أخلع الوطن، ط١، نادي خريجي الجامعة الأردنية، عمّان ١٩٧٩، ط٢، دار البيروني، عمان، ٢٠١٤.

٣. قصائد أردنية، اتحاد الكتاب اليمنيين، عدن ١٩٨١.

٤. الخروج من سلاسل مؤاب، دار ابن خلدون، بيروت ١٩٨٢.

٥. أرى فرحاً في المدينة يسعى، المنشأة العامة للإعلان، طرابلس، ليبيا ١٩٨٤.

٦. يجيئون.. يمضون، وتظل الحياة، دار الينابيع، عمّان ١٩٩٥.

٧. كتاب السيدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٩.

٨. عروس الشمال، دار الرائد، عمّان ٢٠٠٠.

٩. شهقة الطين، المطابع التعاونية، عمّان ٢٠٠١.

١٠. شهقة من غبار، الأعمال الشعرية (١)، دار الكندي، إربد ٢٠٠١.

١١. مقام حبيبي، دار البيروني، عمّان ٢٠٠٣.

١٢. مقام المليحة، دار اليازوري، عمّان ٢٠٠٤.

١٣. مقام عمّان، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمّان ٢٠٠٥.

١٤. مقام الرضوان، ثلاثية شعرية، دار البيروني، عمّان ٢٠٠٦.

١٥. ذئب الخطيئة، دار اليازوري، عمّان ٢٠٠٧.

١٦. مراثي البهلول، دار ورد الأردنية، عمّان ٢٠٠٧.

١٧. نبيذ الغواية، دار البيروني، عمّان ٢٠٠٨.

١٨. غراب أزرق، ثلاثية شعرية، دار البيروني، عمّان ٢٠٠٨.

١٩. كتاب القدس، مسرحية شعرية، دار ورد، عمان، ٢٠١١م.

٢٠. كتاب المراثي، دار البيروني، عمان، ٢٠١٢م.

٢١. الكثير .... واحداً، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، دار اليازوري العلمية، عمّان، ٢٠١٢م.

ب. النقد الأدبي:

١. النموذج وقضايا أخرى، ط١ ،رابطة الكتاب الأردنيين، عمّان ١٩٨٣، ط٢ دار الكندي، إربد ٢٠٠٢، ط٣ دار البيروني، عمان ٢٠١٣.
٢. أسئلة الرواية الأردنية، وزارة الثقافة الأردنية، عمّان ١٩٩١.
٣. البنى السردية، تقنيات القص في القصة القصيرة الأردنية، مؤسسة عبدالحميد شومان، عمّان ١٩٩٥.
٤. أدباء أردنيون، وزارة الثقافة، عمّان ١٩٩٦.
٥. عرار: شاعر الأردن وعاشقه، أمانة عمّان الكبرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان ١٩٩٩.(وقد ترجم الكتاب إلى اللغات الانجليزية والفرنسية والاسبانية، ونشرت الكتب الثلاثة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،عام ١٩٩٩ في ذكرى مئوية عرار)
٦. الرائي، دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية، دار اليازوري، عمّان ١٩٩٩.
٧. البنى السردية١، الأعمال النقدية، نقد القصة القصيرة، ط١ دار الكندي، عمّان ٢٠٠٢.
٨. البنى السردية٢، الأعمال النقدية، نقد الرواية، دار اليازوري، عمّان ٢٠٠٣.
٩. البنى الشعرية، ج١، أمانة عمّان الكبرى، عمّان ٢٠٠٣.
١٠. المدينة في الشعر العربي الحديث، النقد الأدبي، وزارة الثقافة الأردنية، عمّان ٢٠٠٣.
١١. البنى الشعرية، ج٢، دار اليازوري، عمّان ٢٠٠٦.
١٢. القدس في الشعر العربي الحديث،دار الخليج،عمان،٢٠١٢
١٣. الآخر في شعر محمود درويش، دار الخليج،عمان،٢٠١٢

ج. إعداد وتحرير:

١. امرؤ القيس الكنعاني، قراءات في شعر عزالدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٩.

٢. الرواية الأردنية على مشارف القرن الواحد والعشرين،جمعية النقاد الاردنيين،عمان،٢٠١١

د. الإصدارات المشتركة:

١. أوراق، دراسات، رابطة الكتاب الأردنيين، عمّان ١٩٧٨.

٢. الشعر، قصائد، رابطة الكتاب الأردنيين،عمّان ١٩٨٠.

٣. الدراسات، رابطة الكتاب الأردنيين، عمّان ١٩٨١.

٤. الملف الثقافي، دراسات، رابطة الكتاب الأردنيين، عمّان ١٩٨١.

٥. وثائق المؤتمر الثقافي الوطني الأول، الجامعة الأردنية، عمّان، ١٢-١٦ تشرين أول١٩٨٤.

٦. وثائق المؤتمر الثقافي الوطني الثاني، الجامعة الأردنية، عمّان، ١٩-٢٢ تشرين أول ١٩٨٥.

٧. مختارات من الشعر في الأردن، وزارة الثقافة ورابطة الكتاب الأردنيين، عمّان ١٩٩٢.

٨. فخري قعوار، ثلاثون عاما من الإبداع، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمّان ١٩٩٦.

٩. دراسات في الرواية العربية، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

١٠. عودة السارد، قراءات في أعمال رشاد أبو شاورالروائية، تقديم ابراهيم خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٩.

١١. انطولوجيا عمّان الأدبية، بالاشتراك مع محمد المشايخ، أمانة عمّان الكبرى، عمّان ٢٠٠٢.

نشاطات أخرى:

- مقرر لجنة الشعر في مهرجان جرش لعدة سنوات.
- يكتب في العديد من المجلات و الصحف العربية والأردنية.
- كتب عددا من البرامج الثقافية في الإذاعة الأردنية.
- قدم من خلال التلفزيون الأردني عددا من البرامج الثقافية.
- شارك في أسرة تحرير مجلة أفكار، وشغل منصب مدير تحرير لها.
- شغل منصب رئيس التحرير المسؤول لمجلة " براعم عمّان"منذ تأسيسها ولغاية ٢٠٠٩/٧/١
- شارك في العديد من المهرجانات والمؤتمرات الأدبية المحلية والعربية والدولية. (جرش /المربد/ القاهره/الجنادرية)
- نائب المنسق العام لعمان عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٢م.
- المنسق العام لاحتفالية الزرقاء مدينة الثقافة الأردنية ٢٠١٠م.

الجوائز:

- حاز على جائزة النقد الأدبي لرابطة الكتاب الأردنيين لعام ١٩٨٣ عن كتابه: النموذج وقضايا أخرى.
- حاز على جائزة عبدالرحيم عمر لأفضل ديوان شعر عربي، رابطة الكتاب، عن ديوان: يجيئون..يمضون، وتظل الحياة، ١٩٩٥.
- حاز على وسام الثقافة الفرنسي بمرتبة فارس، وزارة الثقافة الفرنسية، عام ٢٠٠٦.

• •

فهرس المحتويات

من يقرأ مؤنس الرزاز يدرك أن النقلة في رواياته كانت نوعية وفريدة في مجال المبنى والتشخيص والتقنية، بحيث توحي إلى أن هذا الروائي القدير قد لا يسمح للقارئ -أو للدارس الناقد- بالتنبؤ بطبيعة الخطوة التالية. وعلى الرغم من أن هذا التطور قد يعيق رؤية مؤنس الروائي على محمل أعرض ومساحة أوسع، فإن ما حقّقه الدارس في دراسة رواياته عمل مهم يستحق التقدير. وخير ما يميزه أن نقده يتنامى أيضاً، يتغير بتغير طبيعة كل رواية ولا يجيء مصبوباً في قوالب، بل هو يدخل إلى كل رواية من المدخل الملائم لها، فإذا كان التشخيص هو أهم مدخل إلى رواية "أحياء في البحر الميت" فإن هذا المدخل لا يلائم الروايتين التاليتين وإن كان عنصراً مهماً فيهما. وبهذا التنويع استطاع الدارس ان يكشف عن المميّزات الصحيحة التي تتمتع بها كل واحدة من تلك الروايات، وأن يأخذ بيد القارئ إلى سبر غور المبنى والتشخيص واللغة وأهمية الحوار... الخ في كل منها.

اس



شركة دار البيروني للنشر والتوزي
الأردن - عمان - وسط البلد - شارع السلط
ص.ب: ١٨٢٢١٢ عمان ١١١١٨ - تليفاكس:
uni.publisher@gmail.com



9 789957 568726 >